

हिन्दी रागमन्त्र का उद्भव और विकास

—डॉ० विश्वनाथ शर्मा—
एम ए पी-एच डी

उपा पब्लिशिंग हाउस
जोधपुर • जयपुर • दिल्ली

C सेक्टर डॉ विश्वनाथ शर्मा

ॐ सन्तानिका	उषा यानवी
	उषा पब्लिशिंग हाउस भीम म्हीट वीर मोहल्ला जोधपुर
६ शाखा	माधो बिहारी जी का बाग स्टेशन रोड, जयपुर
१ प्रथम मुद्रण	महा शिवरात्रि 25 फरवरी 1979
२ मूल्य	45/-
१ मुद्रक	सुबोध प्रिंटिंग प्रेस, जोधपुर

(Hindi Rang Manch ka Udbhav aur Vikas)

आदर गुरुदेव

डॉ सूर्य प्रसाद जी दीक्षित

(रीडर, हिन्दी विभाग, लखनऊ विश्व विद्यालय)

को सादर समर्पित

प्राक्कथन

अपनी रगानुभूति और निरमल रंग रस को प्रबल रूप में प्रस्तुत करते हुए आर्य समाज विशेष मनस्तुष्टि का अनुभव कर रहा है। मरी रगचि को देखकर तत्कालीन विभागाध्यक्ष डा. कु. चन्द्र प्रकाश सिंह जी ने सन् 1968 में मुझे इस विषय पर कार्य करने का आदेश दिया था। उनके स्थानांतरण के पश्चात् गुग्गुलु डा. मूय प्रसाद जी दीक्षित ने कृपा कर अपना निदेशन प्रदान कर इस कार्य को सम्पन्न कराया। तत्कालीन विभागाध्यक्ष डा. मोतीलाल जी गुप्ता एवं जोधपुर विश्वविद्यालय के अधिकारियों की कृपा से मुझे पर्याप्त यात्रा अनुदान भी प्राप्त हुआ। तदोपरांत विभागाध्यक्ष डा. नामवर सिंह जी से भी मुझे इन कार्य में प्रोत्साहन मिला, अतः इन सभी महानुभावों के प्रति मैं अपनी कृतज्ञता ज्ञापित करता हूँ।

हिन्दी रगमच सम्बन्धी सामग्री प्राप्त करने के लिए मैंने जयपुर, दिल्ली, इलाहाबाद, वाराणसी, कलकत्ता, बम्बई की यात्रा की। जयपुर में सच श्री भारद्वाज भागवत, ऐसी प्रसाद शर्मा, नन्दलाल शर्मा, रणवीर सिंह, कमवीर मापुर आदि ने जयपुर की रगकला से मुझे अवगत कराया। हिन्दी के पारमी रगमच की जानकारी मुझे राम प्रकाश सिनेमा व प्रवेश द्वार पर सगरमर शिवा पर उत्कीर्ण कुछ पत्तियाँ से प्राप्त हुईं जिससे सम्बन्धित पारमी मच की जानकारी प्राप्त कराने में श्री गिरिश के सुमन ने अत्यधिक सहयोग दिया। मैं इन सब के प्रति आभारी हूँ।

दिल्ली में सर्व श्री इ. अन्काजी, नेमिचन्द्र जैन, श्रीम. शिवपुरी आदि से मिला। इ. अन्काजी ने राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय का छोटा प्रेक्षालय मुझे दिखाया तथा विद्यालय की सम्पूर्ण कार्य प्रणाली में अवगत कराया और श्री नेमिचन्द्र जैन ने प्रमुख रगकर्मियों एवं रग सस्थाओं के विषय में विस्तृत चर्चा की। गीत एवं नाटक प्रभाग दिल्ली के अधिकारियों के आदेश से श्री. मतीश कपूर ने वक्ता, रग सज्जा,

ध्वनियश्रो श्री प्रकाश मन्का तथा वहा का काय प्रणाला ने गारे में मुझे बतलाया । रगलपन की नवीनतम विधिया मुझे ममभन को मिली थी जजीबाबू स । ओम शिवपुरी मर पुरान सहरगकर्मी है । उ होन अपनी सस्था 'दिशांतर' की उपल-
विधियों तथा नाटक 'घाघे अघरे' के पिन्माकरण के प्रयत्ना क विषय से मुझे अवगत कराया । मे इन सभी कृपालु मज्जनो की दया दृष्टि को वभी नहीं भूत सकता ।

लखनऊ मे सवथो अमृत लाल जो नागर डा भू लाल मुत्तानिय अत', जयदव शर्मा 'जमल' शरद नागर, था एव श्रीमती माया गोविंद स मरा माक्षत्कात-
नारदुषा । अद्येय अमृतलाल जो नागर ने हिंदी रगमच के वषों पुरान इतिहास को मर सामने रखा और श्री शरद नागर ने 'जानकी मंगल नाटक' की फोटो कापी देकर मुझे कृतज्ञता किया । डा अनात न कानपुर के रगमच से तथा श्री शरद नागर ने 'भारत' दु रगमच एव अनुसंधान क'द्र' की गतिविधियों से मुझे अवगत कराया । नाट्य निदेशक श्री जयदव शर्मा कमल क सोजय से मुझे रेडियो रूपक की प्रस्तुति कला का ज्ञान मिला । माया गोविंद ने भी मुझे अपने रगमचीय सम्भरण दिए एतदय दनने प्रति मैं अपना आभार प्रकट करता हू ।

इलाहाबाद मे आदरणीय डा रामकुमार वर्मा डा सत्यवन सिन्हा, मय श्री विनोद रस्तोगी विजय जोस वाचस्पति गुराल देवी शंकर अवस्थी वीरेंद्र शर्मा तथा श्रीराम शरद आदि का मुझे दर्शन लाभ हुआ । डा रामकुमार जी वर्मा से पुरानी मच तकनीक एव उनके ग्राह्य तथा उनकी रगानुभूति, श्री विनोद रस्तोगी आदि की अनुकम्पा से रेडियो नाट्य प्रसारण तकनीक की यथोचित जानकारी प्राप्त हुई । श्री रस्तोगी एव विजय जोस ने मुझे कानपुर के हिंदी रगमच सम्बन्धी सामग्री भी दी । श्री देवीशंकर अवस्थी की कृपा से मुझे बात रगमच की जानकारी मिली । श्री श्रीराम शरद ने मुझे था पृथ्वीराज कपूर श्री वेणीपुरा, डा साल श्री अरक तथा इत्या के विषय मे सूचनाएं मिली । श्री वीरेंद्र शर्मा क अद्वितीय सहयोग से मुझे अखिल भारतीय नाट्यायोजना के बारे मे जानाजान हुआ अत मैं उन सभी महानुभावों क प्रति अनुग्रहीत हू ।

वाराणसी मे मैं आचार्य डा हजारी प्रसाद जो द्विजदो सवदानद जो मुधाकर जो पाण्डेय 'रुद्र' काशिक्य कुवर जी अशवाल आदि विद्वानों के दर्शन किए । डा हजारी प्रसाद जी त्रिवेदी ने श्री जयशंकर प्रसाद क विषय मे अपनी स्मृति मुझे बतलाई । रुद्र जी ने हिन्दी रगमच के व्यावहारिक ज्ञान के बारे में मुझे

जानकारी दी। सर्वज्ञान जी ने अपनी रंगभूति से अवगत कराव मुझे 'रंगमंच' नामक उनकी पुस्तक भी उपहार स्वरूप दी। रंगमंच द्र जी नाटक वाले स पारसी नाट्य कम्पनियों के विषय में जानकारी मिली। श्री लक्ष्मण प्रसाद जी की कृपा से राम नगर की रामलीला के विषय में मुझे अनेक सूचनाएँ मिली। अंत में इन सब का अध्ययन हुआ। भारते दु भवा में मने पुरानी नाट्य सज्जा की सामग्री देखी, और रामनगर दुग के सर्वेक्षण में भारते दु हरिश्चंद्र जी की पत्थावज देखी जिनसे भारते दु जी की कला का प्रमाण प्राप्त हुआ। मैंने अबोध्या रंगमंच से लेकर 5 मील के धर में प्रसारित सम्पूर्ण रामलीला मंचों में स बहुत से मंचों का अवलोकन भी किया।

कलकत्ता में गत्यनाटिकाओं के सुप्रसिद्ध निदेशक एवं कवि श्री गजानन शर्मा कलाकुशलों का प्रतिभा अभिज्ञान, सब थी श्यामानंद जानान, केशव चमडिया राजेंद्र शर्मा और कृष्ण कुमार आदि से सामान्यतः हुआ। वहाँ प्रतापिना अदाकार भारते भारती, आदि सस्याओं के विषय में जानकारी मिली। मैंने यहाँ आये अंधरे का पूजाध्याय तथा श्रुतिकरण भी देखा। इन लोगों से परिचय कराने और रंगमंच सम्बन्धी सामग्री प्राप्त करवाने में श्री वर्मा की अत्यधिक सहायता रही। श्री वर्मा ने 'वाटर वेल मंच' और जवर स्कोप में भी मुझे परिचित कराया। इन सभी महा नुभाओं के प्रति मैं अपना आभार प्रकट करता हूँ।

बम्बई में सारिका सम्पादक श्री कमलेश्वर ने मेरी खी मन्त्र की। सिने जगत के महान् द्योतिप्रसन्न अभिनया (आधुनिक नाट्याचार्य) श्री पृथ्वीराज जी कपूर तथा श्री सज्जन जी ने अपने बाल्यकाल से लेकर अब तक की रंगभूतियों से मुझे अवगत कराया। पृथ्वीराज जी और सज्जन जी ने कई असूय ग्रंथ देकर मुझे अनु-ग्रहीत किया। इनके अनिरिक्त थी सज्जन जी ने 'वन मन शो' और स्टूडियो में शूटिंग शिक्काकर फिल्म तकनीक तथा रंग रजन विधी में मुझे अवगत कराया ताकि मैं नाटक और फिल्म के तकनीकी और अभिनय अंतर को स्पष्ट रूप से समझ सकूँ। नाट्य मन्त्राट स्व पृथ्वीराज जी कपूर के द्वारा प्रदत्त ग्रंथ मुद्रा आज भी उनके सानिध्य में, अथाह ज्ञान सहृदयता की याद दिला रहे हैं। ऐसे उदारमना मन्त्रों की अहैतुकी कृपा के समक्ष मैं विनयावत हूँ।

जोधपुर में संगीत नाट्य अकादमी की सचिव मुद्रा मुद्रा राजहंस मन्त्रों रनेद्रमिह बारहट, दाऊनाल आचार्य की मुद्रा पर विशेष कृपा रही। गीत एवं नाट्य प्रभाग जोधपुर के अधिवारी श्री आर के पिलई ने मुझे भारत सरकार के

ध्वनियत्रो धीर प्रकाश मत्का तथा बहा का काय प्रणाता क नार में मुझे बतलाया । रगलपन का नवीनतम विधिया मुझे ममभक्त को मिली थी अजीबाबू से । श्रीम शिवपुरी भर पुराने सहरगकर्मी है । उन्होंने अपनी मस्या 'दिशांतर' की उपलब्धियों तथा नाटक 'आधे अक्षर' के फिमावरण के प्रयत्ना के विषय से मुझे अवगत कराया । मैं इन सभी कृपास्तु सज्जना की दया दृष्टि का बभी नहीं भूल सकता ।

लखनऊ में सबसे श्री अमृत लाल जी नागर डा भू लाल मुत्तानिय 'अन त', जयदेव शर्मा 'कमल शरद नागर श्री एव श्रीमती माया गोविन्द स मरा माक्षादात नकार हुआ । अर्द्धे य अमृतलाल जी नागर ने हिन्दी रगमच के बयों पुरान इतिहास को भर सामन रखा और श्री शरद नागर ने जानकी भगल नाटक की फोटो कापी देकर मुझे कृतज्ञता किया । आ अनात ने कानपुर के रगमच से तथा श्री शरद नागर ने भारत-दु रगमच एव अनुमधान के 'द', की गतिविधियों से मुझे अवगत कराया । नाट्य निदेशक श्री जयदेव शर्मा कमल के सौजन्य से मुझे रटिया रूपक की प्रस्तुतिकला का ज्ञान मिला । माया गोविन्द ने भी मुझे अपने रगमचीय सम्भरण लिए एतदथ इनके प्रति मैं अपना गाभार प्रकट करता हू ।

इतिहासाद में आदर्शगीय डा रामकुमार वर्मा डा सत्यव्रत सिन्हा, मव श्री विनोद रस्तोगी विजय बोस वाचस्पति गरोल देवी शंकर अवस्थी बीरद्व शर्मा तथा श्रीकार शरद आदि का मुझे दर्शन लाभ हुआ । डा रामकुमार जी वर्मा से पुरानी मच तकनीक एव उसके ग्राह्य तथा उनकी रगानुभूति, श्री विनोद रस्तोगी आदि की अनुभूति से रेडियो नाट्य प्रसारण तकनीक की यथाचित जानकारी प्राप्त हुई । श्री रस्तोगी एव विजय बोस ने मुझे कानपुर के द्वितीय रगमच सम्बन्धी सामग्री भी दी । श्री लक्ष्मीशंकर अवस्थी जी कृपा से मुझे बाल रगमच की जानकारी मिली । श्री श्रीकार शरद से मुझे श्री पृथ्वीराज कपूर श्री बेनीपुरी, डा लाल श्री भद्रक तथा दृष्टा के विषय में सूचनाएँ मिली । श्री बीरेन्द्र शर्मा के अद्वितीय सहयोग से मुझे अखिल भारतीय नाट्यायोजना के बारे में जानाजन हुआ अन मैं इन सभी महानुभावों के प्रति अनुग्रहीत हू ।

वाराणसी में गीन आचार्य डा हजारी प्रसाद जी द्विवेदी सवदानन्द जी सुधाकर डा पाण्डेय रुद्र काशियेय कुंवर जी अग्रवाल आदि विद्वानों के दर्शन किए । डा हजारी प्रसाद जी द्विवेदी ने श्री जयशंकर प्रसाद के विषय में अपनी स्मृति मुझे बतलाई । रुद्र जी ने हिन्दी रगमच के व्यावहारिक ज्ञान के बारे में मुझे

जानकारी दी। सवन्तान जी न अपनी रंगभूति से अवगत कराने मुझे 'रामच' नामक उनका पुस्तक भी उपहार स्वरूप दी। रामचंद्र जी 'नाटक वाले' स पारंगत नाट्य कम्पनियों के विषय में जानकारी मिली। श्री लक्ष्मण प्रसाद जी की कृपा से राम नगर का रामलीला के विषय में मुझे अनेक सूचनाएँ मिली। अतः मैं उन सब का ऋणी हूँ। भारतेन्दु भवन में मन पुरानी नाट्य सज्जा की सामग्री देखी, और रामनगर दुर्ग के सर्वेक्षण में भारतेन्दु हरिश्चंद्र जी की पत्नी देवी जिनसे भारतेन्दु जी की कला का प्रमाण प्राप्त हुआ। मैंने अयोध्या रामचंद्र से लेकर 5 मील के घेरे में प्रसारित सम्पूर्ण रामलीला मंचों में स बहुत से मंचों का अवलोकन भी किया।

कलकत्ता में नट्यनाटिकाओं के मुप्रमिष्ट निदेशक एव कवि श्री राजानन्द वर्मा कलाकृती डा प्रतिभा अग्रवाल, सब श्री श्यामानन्द जाना, केशव चमनिया राणेन्द्र शर्मा और कृष्ण कुमार आदि से साक्षात्कार हुआ। वहाँ अनामिका अनाकार भारत भारती आदि संस्थाओं के विषय में जानकारी मिली। मैंने वहाँ आगे अग्रवाल का पूवाभ्यास तथा प्रस्तुतीकरण भी देखा। इन लोगों से परिचय कराने और रामचंद्र सम्बन्धी सामग्री प्राप्त करवाने में श्री वर्मा की अत्यधिक सहायता रही। श्री वर्मा ने 'वाटर बले मंच' और 'शकर स्कोप' में भी मुझे परिचित कराया। इन सभी महा-नुभावों के प्रति मैं अपना आभार प्रकट करता हूँ।

बम्बई में सारिना सम्पादक श्री कमलेश्वर ने मरी बड़ी मदद की। सिने जगत के महात्मा व्यातिप्राप्त अभिनता (आधुनिक नाट्याचार्य) श्री पृथ्वीराज जी कपूर तथा श्री सज्जन जी ने अपने बाल्यकाल से लेकर अब तक की रंगभूतियों से मुझे अवगत कराया। पृथ्वीराज जी और सज्जन जी ने कई अमूल्य ग्रंथ देकर मुझे अनु-ग्रहीत किया। उनके अतिरिक्त श्री सज्जन जी ने वन में शेर और स्टूडियो में फूटिंग ग्लोबल फिल्म तकनीक तथा रंग-रजन विधि से मुझे अवगत कराया ताकि मैं नाटक और फिल्म के तकनीकी और अभिनय अंतर को स्पष्ट करने में सफल हो सकूँ। नाट्य सम्राट स्व. पृथ्वीराज जी कपूर के द्वारा प्रदत्त ग्रंथ मुझे आज भी उनके सानिध्य में अथाह ज्ञान सहृदयता की याद दिला रहे हैं। एमे उदारमना सज्जन की अहेतुकी कृपा के समक्ष मैं विनयावनत हूँ।

जोधपुर में संगीत नाटक अकादमी की सचिव मुभा मुधा राजहंस मधुश्री राजेन्द्रसिंह बारहट, दाऊनाल आचार्य की मुझ पर विशेष कृपा रही। गीत एवं नाटक प्रभाग जोधपुर के अधिकारी श्री आर के पिचई ने मुझे भारत सरकार के

सूचना एवं प्रसारण मन्त्रालय की सांस्कृतिक योजनाओं के बारे में जानकारी दी। मेरे परिचित श्री भूसाराम प्रजापति का इस ग्रन्थ के निर्माण में आद्योपात्त सहयोग रहा। इन सबों का मैं बहुत आभारी हूँ।

इस शोध के दौरान भरी धम पत्नी श्रीमती सरला शर्मा ने मुझे अत्यधिक सहयोग दिया। मेरे ज्येष्ठ भ्राता स्व. श्री मुकुन्द मुरारालाल जी, श्री देवीन्तजी एवं पूजनीया मा. स. मुने अत्यधिक प्रोत्साहन मिला। पूज्य पिताजी स्व. श्री प. सामरीमन जी व शुभ आशीर्वाद से तो यह कार्य सम्पन्न हो हुआ है। आभार प्रदर्शित करके भी मैं इनका भार उतार नहीं सकता। इस शोध प्रवर्ध को अधिक परिश्रम करके पूरा करने का श्रेय मेरे पूजनीय गुरु डा. मूय प्रमाद जी दीक्षित को है। मेरा दमन कुछ नहीं है। वस्तुतः यह सब इन्हीं का है।

मेरा विश्वास है इस ग्रन्थ की विषय सामग्री हिन्दी के रंगमंचीय अध्ययन की एक कड़ी सिद्ध होगी। श्री अमृतलाल जी नागर तथा डा. कु. चन्द्रप्रकाश सिंह जी ने कहा था— हिन्दी रंगमंच के इतिहास में 100 वर्ष पूरे कर लिए हैं लेकिन किसी ने उसके विषय में सौ पन्ने भी नहीं लिखे। (प्रतिवेदन प्रयाग पृ. 11) और 'भारते दु के आदर्श से अनुप्राणित अनेक साहित्यकारों और साहित्य प्रेमियों ने स्थान स्थान पर नाटक मंडलियों की स्थापना कर हिन्दी नाटक और रंगमंच के अभ्युत्थान का जो सगठित प्रयास किया वह किसी नाटक साहित्य के इतिहास का सुवर्ण-क्षरों में लिखने योग्य अत्यंत गौरवशाली अध्याय है' लक्ष है वह अब तक विस्मृत है हिन्दी नाटक साहित्य और रंगमंच की भीमसा पृ. 336 में इन्हीं में गलतफहमी को कार्यन्वित करने का प्रयास किया है।

आज हिन्दी रंगमंच से सम्बंधित यद्यपि कई ग्रन्थ उपलब्ध हैं फिर भी बहुत कुछ ऐसा है जो अभी अज्ञात रह गया है। स्थानाभाव के कारण कई बातें यहाँ छूट भी गई हैं क्योंकि मेरी अपनी सोझाएँ हैं फिर भी अपने अभ्यवसाय और अनुभूति क्षेत्र से बटोर कर मैंने इसमें अधिक से अधिक सामग्री प्रस्तुत करने का प्रयास किया है।

दीर्घावधि की प्रतीक्षा के बाद आज यह ग्रन्थ पुस्तक रूप में साकार हुआ है। यह सब उपा. पब्लिशिंग हाउस जोधपुर की ओर से श्री पुरुषोत्तम जा. धानवी की कृपा का ही फल है। अनुवर्धन में मेरा तथा धानवी जी व सहयोगी मित्र श्री भगवान फुलवानी जी की प्रमुख भूमिका रही। जिनके शुभ प्रयासों से यह सब संभव हुआ।

सका । सुबोध प्रिंटिंग प्रेस क श्री अमरजी ने इस प्रकाशित करने में अपना असीम सहयोग दिया है । मैं प्रकाशक जी तथा सुबोध प्रिंटिंग प्रेस के सभी कार्यकर्ताओं विशेषतः श्री जेम्स सिंह शम्भूचरण के प्रति आभार प्रकट करता हूँ । यथा सम्भव सततता का बाबजूद प्रकाशन में त्रुटियाँ रह जाती हैं अस्तु मैं क्षमा प्रार्थी हूँ । इन शब्दों के साथ मैं अपनी अद्यावधि सचिन राशि को पाठकों, विद्वानों एवं रगड़मियों के सम्मुख रखते हुए आशा करता हूँ कि यत्किञ्चित् उपलब्धि या भुक्ते भावी दिशा इंगित करेंगी श्री सीमाएँ मुक्त नवनवोपलब्धियों का अवसर प्रदान करगी ।

ॐ विश्वनाथ शान्ति

, ' विष्णु-सदन

107 महाराजा अजीतसिंह कालोनी

बाल निवेदन रोड, जोधपुर (राजस्थान)

महा शिवरात्रि

25 फरवरी 1979

अनुक्रमिका

अध्याय—1

1

रगमच का स्वरूप निरूपण

रग गं की युत्पत्ति	1	तकनीकी पक्ष	
रग शं की महत्ता	2	* रगशिल्प	31
मच शं की युत्पत्ति	2	* मच सज्जा	34
सम्प्रति मच शं का प्रयोग	5	प्रकाश व्यवस्था	36
रगमच	5	प्रश्रवण शली	39
विद्युत् और रगमच	10	मच निर्माण	40
नाटक और रगमच	14	रगमच एवं सज्जा	46
रगमच का विज्ञान	18	ध्वनि प्रयोग	51
व्यायहारिक पक्ष		ध्वनि एवं प्रकाश	53
नाटककार एवं रगमच	18	ध्वनि स्वर	53
रगमच में नाटककार का		प्रमाण एवं अभिनय	55
स्थान और उपयोग	20	रग प्रयोग	56
निर्देशक एवं निर्देशन	21	सङ्गीतिक पक्ष	
पात्र अभिनय और अभिनय	23	राज विदुषी पात्रों की प्रकृति काय	58
पूर्वाभ्यास	25	कथावस्तु की पात्र कायवस्थाएँ	59
अव्यवस्था एवं काय सज्जा	28	पञ्च मधिया	59
प्रश्रवण एवं मच व्यवस्था	29	मवाद	61
रगमच	30	कथावस्तु	61
मचमच-प्रतिनिधित्व	31	विष्णु-मच	62

अध्याय—१

पूर्ववदिक एवं वेद कालीन रगमच

पुराणों में नाट्य रूप	66	नाट्य शास्त्र में अभिनय	80
वदिक (यानिक) कार्यक्रमों में		ना शा में वर्णित रगसज्जा	81
नाटकीय तत्त्व	67	ना शा में रग लेपन व रगदीपन	82
समय निर्धारण की समस्या	68	पात्र योजना	86
रामायण की पहाड़िया, सीता वगा,		कालिदास और उनकी समकालीन	
जोगीमारा की नाट्य शास्त्राएँ	71	नाट्य प्रवृत्तियाँ	88
नाट्य शास्त्र में वर्णित रगमच	76	पूर्व रग	96

अध्याय—३

हिन्दी का लोकमच

रास नाटक और उसका रगमच	102	नौटंकी स्थापन, सागीत, भगत रम्मतें	135
सीता नाटक और रगमच	106	भवाई	146
रामलीला	118	माच म्यात और रम्मत	150
रामलीला का रगमच	122	बहुलपिया, गवरी, महल्ल तकटीरा	
नरसिंह लीला एवं प्रह्लाद लीला	131	पावूजा की पड़	155

अध्याय—४

हिन्दी का प्रथम सचित्र नाटक

गणेशकुमार रास सदन रासक		शकु तला स्वमाया प्रपञ्च	171
और नागानन्द	160	प्रभावती, गोविन्दहलसि नाटक	172
अबुल रहमान कृत सदन रासक	161	श्री कृष्ण चरितापारम्पान	173
सामान्य नाटक	163	नातार नाट्यी कृत योपीचदा-	
14 15वीं शताब्दी के नाटकों में हिन्दी		स्थान	174
सीता का प्रारम्भिक स्वरूप	164	इन्दरमहा और रहस्य	174
धर्मगुप्त कृत रामायण नाटक	164	नहुष	176
तुलसी कृत जानकी मंगल नाटक	165	गीतनाप्रसाद त्रिपाठी कृत	
रामचन्द्र तथा प्रानन्द मधुनन्दन	167	जानकी मंगल नाटक	176
प्रबोध चन्द्रोदय	169	भास्कर दु कृत विद्या सुन्दर नाटक	180
प्रबोध चन्द्रोदय अनु नागवदास	170	सत्य हरिश्चन्द्र	180

अध्याय—5

हिन्दी का पारसी रंगमंच

पारसी रंगमंच के स्त्रोत	187	हिन्दी नाट्य प्रदर्शन का पुनर्स्थापन	201
पारसी रंगमंच के मूलतत्त्व	190	पारसी रंगमंच का विस्तार	204
पारसी रंगमंच का शिल्पविद्यान	194	पारसी रंगमंच को सरकारी	
पारसी रंगमंच की प्रतिष्ठिता और	201	योगदान	211

अध्याय—6

हिन्दी का प्राधुनिक रंगमंच

भारतेन्दु के पूर्ववर्ती रंगमंच की		भारतेन्दु युगीन रंगमंच की	
पृष्ठ भूमि	213	उपलब्धियाँ	223
भारतेन्दु युगीन हिन्दी रंगमंच	213	द्विवेदी युगीन हिन्दी रंगमंच	226
हिन्दी रंगमंच को भारतेन्दु की देन	215	प्रसाद कालीन हिन्दी मंच	230
भारतेन्दु की नाट्य कृतियों का		प्रसाद की हिन्दी रंगमंच को देन	231
रंगमंचीय महत्त्व	215	प्रसाद के सचिव नाटक	233
भारतेन्दु अभिनेता एवं प्रस्तोता	217	प्रसाद के समकालीन रंगकर्मी एवं	
भारतेन्दु के समकालीन रंगकर्मी	219	उनके नाट्य प्रस्तुतीकरण	235
		प्रसादोत्तर हिन्दी रंगमंच	237

अध्याय—7

हिन्दी का समसामयिक रंगमंच

हिन्दी के समकालीन विविध		मंच चमत्कार	266
नाट्य रूप	246	मंच व्यवस्था	267
नाट्य कृतियाँ	247	सरकारी योगदान	267
नाट्य पुनर्जागरण व फिल्म नाट्य	254	राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय	269
महाकाव्यों के नाट्य रूपांतर	255	रवींद्र मंच	270
निर्देशक और निर्देशन	257	भारत सर्वक समाज/विज्ञप्ति	270
पात्र अभिनेता और अभिनय	258	प्रसाधन	271
मंच व्यवस्था और प्रस्तुतीकरण	260	दर्शक	272
मंच सज्जा	262	राष्ट्रीय प्रतिस्पर्धा	273
नाट्यारम्भ नाट्यान्त सम्बन्धी प्रयोग	263	समीपक और समीक्षा	274
प्रकाश व श्रवण के नए प्रयोग	265	हिन्दी रंगमंच का भविष्य	277

‘रंगमञ्च का स्वरूप-निरूपण’

‘रंग’ शब्द की व्युत्पत्ति

अभ्युत्पत्त्यर्थ के अनुसार रंग एक-मुक्तिग सज्ञा है। यह शब्द संस्कृत के ‘रञ्ज्’ प्रथम-अभ्युत्पन्न माना जाता है। धात्वर्थ में अनुसार ‘रंग शब्द का अर्थ है पु (रञ्ज्) रत्ना, (गति) + प्रत्यय रञ्ज (राम) + प्रत्ययार्थ किसी द्रव्य पदार्थ का वह गुण जो उसके स्थाकार या रूप से भिन्न होता है और जिसका अनुमान केवल घ्राणों से होता है। वण । जैसे नीला, पीला, लाल लोहे या हरा रंग ।¹ ‘रंग शब्द की व्युत्पत्ति रागा नामक धातु से भी बतलाई गयी है।²

‘रंग’ शब्द कई अर्थों में प्रयुक्त हुआ है जैसे रत्न, गीत, अभिनय स्थल, सुन्दर-स्थल, बर्ण, जीवन प्रमात्र, व्यापार, धवस्था, क्रीडा उमंग, मान-द, काण्ड, वृक्ष, असमता तथा अनुराग, डग चाल, तज, भाति, प्रकार, रसा, रंग, शोभा शोभ्य आदि।³

‘रंग’ का अर्थ अभिनय भी है। अभिनय की अर्थ समझने के साथ-साथ ‘रंग’ भी कहा जाता है।⁴

लोकोक्तिर्षी में ‘रंगमञ्च है’ का अर्थ मादकता से लिया जाता है। ‘रंग मञ्च का अर्थ ‘क्रीडा-क्षेत्र’ तथा ‘नाटकीय रंगमञ्च दोनों के लिये भी प्रचलित इत-साया गया है।⁵

1 मानक हिन्दी कोश (चौथा खण्ड) संपादक रामचन्द्र वर्मा-पृष्ठ 453

2 हिन्दी शब्द सागर (पाँचवाँ खण्ड) संपादक स्वामिदुर्दास-पृष्ठ 2869

3 वही, पृष्ठ : 2869 एवं 2871

4 रंगमञ्च-श्री सदानन्द पृष्ठ 37

5 संस्कृत नाट्य तथा अभिनय भारतीय नाट्य साहित्य, डा भी राखन-पृष्ठ , 3

रंग का अर्थ रंगा अर्थात् रंग छपवा नाट्य में सम्बद्ध व्यक्ति' से भी लिया गया है।¹ अतः य हस्तों वानूरी रंग लेंगी प'क्ति' को पढ़कर 'रंग का अर्थ' रूप छपवा स्वरूप' से भी लगाया जा सकता है।

सम्प्रत नाट्यकाल में 'अर्हा अभिनय होता था उसे रंगभूमि या केवल 'रंग' कहा करते थे। रंग + अवनरण अर्थात् रंगावतरण शब्द का प्रयोग भी मिलता है, जिसका अर्थ है रंगभूमि में उतरना।²

आचार्य भरत ने 'रंग' के पर्याय रूप में रंगपीठ रंगमण्डप, आदि शब्दों का प्रयोग किया है जिसका अर्थ मंच में ही है।

'रंग' शब्द की महत्ता—

रंग शब्द अत्यंत महत्वपूर्ण है इसलिए इसके अनेक पीछे कई शब्दों का संगीत एवं प्रत्यक्षों के जोड़कर नए-नए अर्थबोध कराये जाते हैं, यथा—रूपरंग रंग-रूप रंगमंच, रंग दशन, पुष्कर रंगमण्डप रंगशीप, रंगशिल्प, रंगमंच नारंग सारंग सुरंग गुरंग कुर्म भदरंग, बरंग रंगवर्मी रंगक्षेत्र रंगभूमि, रंगस्थान, नवरंग नटरंग रंगवाद्य, रागरंग रासरंग भ्रम-रंग रंगपूजा रंगयोग, रंगलोक, रंगतंत्र रंगमण्डप रंगमपन (Light effect) रंगलेपन रंगचया, रंगत, रंगला, रंगद्वार रंगविद्याधर रंगजीवक, रंगवतार अरुण आदि।

यद्यपि इन सभी प्रयुक्त शब्दों का अगने-अपने स्थान पर महत्त्व है फिर भी कुछ शब्द— जैसे मंचसज्जा प्रकाश व्यवस्था प्रदर्शन शली, तथा शिप रंगशिल्प (रंगतंत्र) रंगवर्मी, रंगपूजा, रंगमपन आदि का अपेक्षाकृत विस्तृत विधान है।

'मंच' शब्द की व्युत्पत्ति—

व्युत्पत्त्यर्थक अनुसार 'मंच' पुल्लिग (स० मंच (उच्च होना) + धञ) संज्ञा है, 'जिसके अर्थ हैं साट, सटिया सभा समितियों में ऊंचा बना हुआ मण्डप जिस पर बैठ कर सब साधारण के सामने किसी प्रकार का-काय किया

- 1 हिंदी साहित्य नाट्य परम्परा और नाट्य रुढ़ियाँ भारतीय नाट्य साहित्य डा० सुरेश धवस्थी— पृष्ठ 411
- 2 धर्मयुग सिन्धु सोसायटियों के लिए ही संसार की कच्ची सामग्री क्यों ? श्री सत्य दय दुवे (8 मार्च 1970 पृष्ठ 42)
- 3 हिंदी नाट्य उद्भव और विकास—डा दशरथ घोषा—पृष्ठ 47

जाये, स्टेज रगमंच, विशिष्ट क्रिया-कलापों के लिए उद्युक्त क्षत्र, जैसे—राजनीतिक मंच, आदि होते हैं ।¹

साधारणतया मंच का अर्थ मांचा (मटिया) का पर्यायवाची होता है । मंच का अर्थ पलंग प्रतिष्ठा का स्थान, मंचान रगमंच व्यास गद्दी प्राप्ति से भी लगाया जाता है ।² 'राजस्थानी भाषा में मांचा शब्द चारपाई व मटिया के लिये प्रयुक्त होता है । छोटे मांच के स्त्रीलिंग-स्वरूप को मंचली कहते हैं । उदाहरणार्थ

(1) माप मांचे भाये बिराजी सा ।

(2) मंचली कमरे रे माप डाल दे ।

क्षोभचाल में 'मांचा शब्द' मांचा' में भिन्न है । 'मांचा' का राजस्थानी भाषा में अर्थ हो जाता है— मंचना जेवे शोर मंचना । इसी तरह राजस्थानी भाषा में स्त्रीलिंग स्वरूप को 'मंचली' के अतिरिक्त यदि मंचला कहें तो उसका अर्थ भिन्न हो जायेगा । यहाँ मंचली मंचनन के स्थान पर मंचना' शब्द का प्रयोग प्रयुक्त है और भाषा या 'मंचली' शब्दों पर अनुस्वार (चंद्र बिंदु) लगने से यह शब्द मंच शब्द के मांच स्वरूप की अपेक्षा अधिक निकट है ।

मंच शब्द के कई तद्भव रूप भी हैं जैसे— मांच, मांचा मांचा मंचान प्राप्ति । इनमें 'मांच' शब्द बहुत ही महत्वपूर्ण है । मांचली में यह शब्द मंच वीथने और उस पर अभिनीत किए जाने वाले व्यास (खेल) दोनों ही अर्थों में प्रयुक्त होता है ।³

डा० सुरेश प्रस्थी ने लिखा है कि मंच एक प्रकार का निरपेक्ष स्थान माना जाता है और किसी विशेष व्यापार स्थल का आभास नहीं देता ।⁴

'मंच' को अंग्रेजी में प्लेट फॉर्म (Platform) कहते हैं । मंच पु० (म०) मुख्यतः ऐसे बड़े चबूतरे को कहते हैं, जहाँ बड़े पत्रकारों प्राप्ति के नामों पर भाषण या बार्णों और लकड़ी के तबला से पाठ कर किसी विशेष कार्य के लिये

1 मानक हिन्दी कोश चौथा खण्ड, सम्पादन—रामचन्द्र वर्मा पृष्ठ 254

एव हिन्दी शब्द सागर चौथा खण्ड, पृष्ठ 2608

2 संस्कृत शब्दार्थ कोश पृष्ठ 280

3 लोकप्रिय नाट्य परम्परा डा० राम परमार पृष्ठ 28

4 हिन्दी लोक नाटक परम्परा और नाट्य रूढ़ियाँ, मेठ बोर्डिंग्स अभिनयन ग्रंथ पृष्ठ 411

बनाया गया है। यह एक ऐसे क्षेत्र का भी वाचक है जिसमें कुछ विशिष्ट प्रकार के कार्य होते हैं, जैसे राजनीति, मंच साहित्यिक मंच आदि।²

भारत के नाट्य शास्त्र में रंग पूजा शब्द का अनेक स्थलों पर मिलता है। स्वाभाविक रूप से इसका ऐतिहासिक अर्थ रंग पूजा ही होता है। 'रंग' शब्द का अर्थ भारत ने मंच से ही लिया है।

मत्स्यपुराण के अथर्ववेद शुभां पूजामवाप्स्यति ।

अपूजयित्वा रंगं तु न च त्रेता प्रवर्तते ॥³

भारत के अनुसार रंग शब्द का अर्थ मंच अथवा रंगवीथ अथवा रंगमंडप ही है। नाट्य शास्त्र में बलिष्ठ गुरुघार स्वेन पुण्य विखेरता हुमा मंच की परिभाषा करता था। रंगमंच के देवता की प्रणाम करने वह स्थिति घट से पानी की भजली भरकर उसे चारों ओर छिड़क कर, स्वयं की पवित्र करता था। तत्पश्चात् वह देवराज इंद्र का 'जजर' उठाकर उसे पुण्य अर्पित करता था और पृथ्वी को गोश नवाकर रंगमंच की प्रणाम करता था।⁴ इस अनुष्ठान का आधार पर रंगपूजा का अर्थ मंच के पूजन से ही है। तात्पर्य यह है कि रंग का अर्थ 'मंच' ही सकता है और मंच का अर्थ रंग भूमि तथा मंचन का अर्थ नाट्य व्यापार हो गया है।⁵ कई जगह 'रंगमंच' का आशय प्रयत्न साधक के अनुसार 'मंच' से भी लिया गया है। अंग्रेजी का 'स्टेज' शब्द रंगभूमि नाट्य साहित्य और नाट्यकृति के अर्थ में प्रयुक्त होता है।⁶ आक्सफोर्ड इंग्लिश डिक्शनरी के अनुसार "Stage is a platform of Boards the part of a theatre on which the actors perform the acting performance"⁷

1 शब्दावली दशम रामचन्द्र वर्मा पृष्ठ 473

2 नाट्य शास्त्र प्रथम अध्याय प्रो० भोलानाथ वर्मा पृष्ठ 47

3 रंगमंच, अस्तवन्त गार्गी पृष्ठ 21-22

4 (अ) हिन्दी लोक नाट्य का शरीर शिल्प डा० दशरथ श्रीवा, गोविन्द दास अभिन दन ग्रन्थ पृष्ठ 70 व 80

(आ) प्रामाणिक हिन्दी कोश सम्पादक रामचन्द्र वर्मा पृष्ठ 943

(इ) प्रसाद नाट्य और रंग शिल्प डा० गोविन्द चातक पृष्ठ 256

5 कामरुद्दीन सय्यद इंग्लिश हिन्दी डिक्शनरी, सम्पादक डा० बाहरी पृष्ठ 1411

6 डिक्शनरी ऑफ़ इंग्लिश डिक्शनरी स० फोर्बर एंड फोर्बर पृष्ठ 809

संस्कृति मंच' शब्द का प्रयोग

आज रंग मंच के अतिरिक्त दूसरे शब्दों के साथ भी 'मंच' शब्द का प्रयोग होने लगा है, जैसे राजनीतिक मंच, कथा मंच, सीना मंच, लोक मंच, नागर मंच, मंच चित्र, मंच व्यवस्था, मंचक, मंच पत्रालिका आदि। डा० रामसेवक सिंह ने 'मंचाने' शब्द को भी प्रयुक्त किया है।¹

माटेकीय वाय व्यापार के लिये 'मंचन' शब्द प्रचलित हो रहा है। मंच का प्रयोग महाकवि तुलसी और केशव ने भी किया है— 'सब मंचन ते मंच इक'

सौमिल मंचन की अवली गजरात मयी छवि उज्ज्वल छार्ई' इस प्रकार मंच का अर्थ ऊँचा बैठने का स्थान अथवा आसन से ही है। मंच से सम्बन्धित वाक्यार्थों का मंच-मिस्त्री, मंच-विशेषण और मंच-व्यवस्था के लिये मंच सज्जा, मंच विन्यास आदि बताए प्रयुक्त होती हैं।

मंच शब्द ज्ञान ज्ञानें ब्रह्म-प्रयोगी होता जा रहा है। इसमें कोई सन्देह नहीं, जब मंच शब्द का तादात्म्य रंग मंच के साथ हो जाता है तो वह 'रंगमंच' बन जाता है। जैसे मंच शब्द की एक बड़ी विशेषता यह है कि जब वह किसी शब्द के पूरे लगता है तो इसका अर्थ बहुत ही सीमित हो जाता है और जब किसी शब्द के पीछे लग जाता है तो इसका अर्थ व्यापक हो जाता है। यही कारण है कि जब यह रंग शब्द के पीछे लगता है तो इस मिश्रित शब्द का अर्थ भी बहुत विस्तृत हो जाता है। जैसे रंगमंच शब्द का अर्थ अनेक विद्वानों ने अपने अपने ढंग से किया है। प्रायः 'रंग' और 'मंच' शब्दों के अर्थ विस्तेष्ट के बाद अब 'रंगमंच' शब्द विचारणीय है।

रंगमंच

विद्वानों के अनुसार

'रंगमंच साहित्य, कला एवं सस्कृति के उध्वन का निरूप है।'²

'रंगमंच को सभी कलाओं का मिलन-बिन्दु और जन-जीवन के कल्याण और मनोरंजन का संप्रदेष्ट माध्यम माना गया है।'³

1 ऐम्बड नाट्य परम्परा डा० रामसेवक सिंह पृष्ठ 40

2 नागरी पत्रिका अंक 6 7 मुवाकर पाण्डेय पृष्ठ 10

3 दलर और राज का हिंदी रंगमंच 'अनामिका' कला समग्र ग्रंथ माला पृष्ठ 5

डा० दशरथ मोक्षा न रंगमंच का मय नाट्य प्रदर्शन दात ऊँचे म्यान विगप स लिखा है । ¹

स्वाग भवार्थ और सट्ट लोक नाट्या के शास्त्राव विवेचन करत हुए डाक्टर दशरथ मोक्षा लिखते हैं— 'रंगमंच पर पट-परिवर्तन और दृश्य-परिवर्तन की आवश्यकता नही होती । वहाँ सङ्गन-यय की अपेक्षा नही यहा रंगमंच का मयबोध अग्रेजी के स्टेज से होता है । ²

ड० लक्ष्मीनारायणलाल न रंगमंच का मय याजय यिक विद्या नाट्य वृत्ति, नाट्य परम्परा स लवाया है । ³

सवदान इजी के श-गे म 'रंगमंच का मय मणि कवन ईट-पत्थरो स बना भजन हो या प्रेक्षा स्थल हो तो दात दूवरी है मयथा माजकल नो नाटकी की मात्मा का प्रस्फुटित करन धान रंगमंच हो विशेष प्रयाग म मात है । ⁴

वस्तुन 'रंगमंच' तो समाज के सम्मुख रत रचना करत वानो लुजी धमशाला है । ⁵ नाट्य ज्ञान्य म वर्णित विष्ट नाट्य मण्डप क सन्म म प्रसाद जी का मत है— उस भूमि के दो भाग किय जाते थ । पिछन भागे क फिर दो भाग होते थे । बाध म रगशीष और रग पीठ और बाध के पीछे नपध गह बनाया जाता था । 'रंगमंच' म भी दो भाग होते थ । पिछन भाग को रगशाष कहते थे और सबसे बाधे का भाग रगपीठ कहा जाता था । इन दोनों के बीच जवनिका रहती थी । ⁶ इन पत्तियो म प्रसादजी ने रंगमंच शब्द का जो प्रयाग

1 हिन्दी लोकनाट्य का शरी शिल्प गोवि दत्त मभिन दन मय डा दशरथ मोक्षा

पृष्ठ 70

2 वही पृष्ठ 80

3 वही हिन्दी मे एकांकी का स्वरूप डा० लक्ष्मीनारायणलाल पृष्ठ 100

4 नागरी पत्रिका हिन्दी रंगमंच शतवापिकी विशेषांक अंक 6-7 पृष्ठ 48

5 नागरी पत्रिका (हिन्दी रंगमंच-शतवापिकी विशेषांक) अंक 6-7 मुद्राकर पाठ्य पृष्ठ 11

6 वाक्य और कला तथा मय निबध जयशंकर प्रसाद पृष्ठ 94-96

दिया है उसका अभिप्राय नाट्य प्रस्तुतीकरण स्थान तथा नाट्य मंच से है। प्रकट है कि भारत में रगमच शब्द का अनेकायक व्यवहार हुआ है।¹

रगमच ऐसा कला माध्यम है, जिसमें बहुत से व्यक्तियों और तत्वों का योग होता है। इसका मूल सगठनकर्ता एक भिन्न व्यक्ति था या एक व्यवसायी भासिक जसा गैर कलाकार व्यक्ति भी हो सकता है।² डा रामसेवक सिंह के अनुसार रगमच का अर्थ मंच ही होता है।³ डा गोविन्द चातक ने भी रगमच का अर्थ मंच कर दिया है।⁴ अण्णवाद रूप में योरेप में 19 वीं शती में रगमच शब्द मृदु व मिथ्यात्व का पर्यायवाची माना गया है। समस्त इसलिए कि रगमच पर प्रायः कृत्रिम (अवास्तविक) सीसाएँ होती हैं जो सत्य न होकर सत्याभास मात्र कराती हैं।

मामा बरेरकर के अनुसार 'रगमच साक्षर शिक्षा का अति प्रभावशाली माध्यम है जो स्वतन्त्र हैं या स्वतन्त्र हुए हैं उन राष्ट्रों का यही अनुभव है। रगमच ससार का चित्र कहा जाता है। उसका यही कारण है। भारत के स्वतन्त्रता संग्राम में रगमच का एक भारी हिस्सा था। रगमच केवल मनोरंजन का साधन नहीं बल्कि राष्ट्रीय पुनर्जागरण और अभ्युत्थान का महत्वपूर्ण माध्यम है।⁵

वस्तुतः रगमच का अर्थ बड़ा व्यापक है। अधिकतर व्यक्ति इसे निम्नस्तरीय समझते रहे हैं। वे इसके कला रूप को नहीं देख पाते थे। आज कला माध्यम के रूप में रगमच हमारी मृजनात्मक अभिव्यक्ति का साधारण भाग माना जा रहा है। रगमच तथा नाटक की प्राचीनता के सम्बन्ध में बड़ा विवाद है। कुछ विद्वानों के अनुसार जातक कथाओं में (जिन्हें दूसरी तीसरी शती ई पू का माना जाता है) नाट्य तथा नाटक का अंगण मिलते हैं। कण्वीर जातक में काशी का राजा ब्रह्मदत्त के एक नाटकात्मक का अंगण है जिसमें कुक्ष्यात दानू वाधिसत्व एक दरबारी स्त्री

1 पश्चिम का थियटर तथा भारत का नाट्य और रगमच साधारण' (भारतीय रगमच विशेषांक) पृष्ठ 11 अंक 4 नवम्बर-फरवरी 1966 डा लक्ष्मीनारायण साल पृष्ठ 49

2 रग दशन नेमीचन्द्र जन पृष्ठ 129

3 एन्सड नाट्य परम्परा - डा रामसेवकसिंह पृष्ठ 18

4 प्रसाद नाट्य और रगकल्प डा गोविन्द चातक पृष्ठ 253

5 हमारी नाट्य परम्परा श्रीकृष्णदास पृष्ठ 7

डा० दशरथ श्रीवास्ते ने रंगमंच का ग्रन्थ नाट्य प्रशसन नामक पुस्तक में लिखा है।²

स्वांग भवाई और लट्ट लोक नाट्य के शास्त्राध्यय विवेचन करते हुए डाक्टर दशरथ श्रीवास्ते लिखते हैं— रंगमंच पर पट-परिवर्तन और दृश्य-परिवर्तन की आवश्यकता नहीं होती। वहाँ सकल-त्रय की अपेक्षा उद्देश्य यही रंगमंच का अरबाध अंग्रेजी के स्टेज से होता है।³

ड० लक्ष्मीनारायणलाल ने रंगमंच का ग्रन्थ व्याख्यान पिर विद्या नाट्य वृत्ति, नाट्य परम्परा से रचाया है।⁴

सबदान जी के शब्दों में 'रंगमंच का ग्रन्थ यदि केवल ईंट-पत्थरों से बना भवन हो तो प्रकाश स्थल हो तो बात खरी है अथवा आनन्दन तो माटकी की आत्मा का प्रस्फुटित करने वाले रंगमंच ही विज्ञापन प्रयोग में आते हैं।⁵

वस्तुतः 'रंगमंच' तो समाज के सम्मुख रंग रचना करने वाली तुली घमशाला है।⁶ नाट्य शास्त्र में वर्णित विद्वत् नाट्य मण्डप में सम्मेलन में प्रसाद जी का मत है— उस भूमि के दो भाग स्थित जाते थे। पिछले भागों के फिर दो भाग होने थे। आध में रंगशील और रंग पीठ और आध के पाछे नपथ्य गढ़ बनाया जाता था। रंगमंच में भी दो भाग होते थे। पिछले भाग को रंगशाव कहते थे और सबसे आगे का भाग रंगपीठ कहा जाता था। इन दोनों के बीच जवनिता रहती थी।⁷ इन पद्धतियों में प्रसाद जी ने रंगमंच शास्त्र का जो प्रयोग

1 हिन्दी लोकनाट्य का जाली शिल्प गोविन्दरास अभिनवन ग्रन्थ डा० दशरथ श्रीवास्ते

पृष्ठ 70

2 वही पृष्ठ 80

3 वही हिन्दी में एकांकी का स्वरूप डा० लक्ष्मीनारायणलाल पृष्ठ 100

4 नागरी पत्रिका, हिन्दी रंगमंच शतवार्षिकी विशेषांक अंक 6-7 पृष्ठ 48

5-नागरी पत्रिका (हिन्दी रंगमंच-शतवार्षिकी विशेषांक) अंक 6-7 मुद्राकर पाठ्य पृष्ठ 11

6 काव्य और कला तथा ग्रन्थ निबंध जयशंकर प्रसाद पृष्ठ 94, 96

दिया है उसका अभिप्राय नाट्य प्रस्तुतीकरण स्थान तथा नाट्य मंच से है। प्रकट है कि भारत में रगमच शब्द का अनेकायक व्यवहार हुआ है।¹

रगमच ऐसा कला माध्यम है, जिसमें बहुत से व्यक्तियों और तत्वों का योग होता है। इसका मूल संगठनकर्ता एक मिश्र व्यक्ति अथवा एक व्यवसायी मालिक जसा गैर कलाकार व्यक्ति भी हो सकता है।² डा रामसेवक सिंह के अनुसार रगमच का अर्थ शब्द ही होता है।³ डा गोविंद चातक ने भी रगमच का अर्थ मंच कर दिया है।⁴ अपवाद रूप में योद्धा में 19 वीं शती में रगमच शब्द मृच्छ मिथ्यात्व का पर्यायवाची माना गया है। संभवतः इसलिए कि रगमच पर प्रायः कृत्रिम (प्रवास्तविक) लोलाप होती है जो सत्य न होकर सत्याभास मात्र कराती है।

मामा बरेरकर के अनुसार 'रगमच शब्द' शिखा का अति प्रभावशाली माध्यम है जो स्वतंत्र है या स्वतंत्र हुए है उन राष्ट्रों का यही अनुभव है। रगमच संसार का विश्व बहा जाता है। उसका यही कारण है। भारत के स्वतंत्रता संग्राम में रगमच का एक भारी हिस्सा था। रगमच केवल मनोरंजन का साधन नहीं बल्कि राष्ट्रीय पुनर्जागरण और अभ्युत्थान का महत्वपूर्ण माध्यम है।⁵

वस्तुतः रगमच का अर्थ बड़ा व्यापक है। अधिकांश व्यक्ति इसे निम्नस्तीय समझते रहे हैं। वे इसके कला रूप को नहीं देख पाते थे। आज कला माध्यम के रूप में रगमच हमारा मृजनात्मक अभिव्यक्ति का आधार माना जा रहा है। रगमच तथा नाटक की प्राचीनता के सम्बन्ध में बड़ा विवाद है। कुछ विद्वानों के अनुसार जातक कथाओं में (जिन्हें दूसरी तीसरी शती ई पू का माना जाता है) नट तथा नाटक के अंगणित वर्णन मिलते हैं। बलुवीर जातक में काशी में राजा ब्रह्मदत्त के एक नाटकोत्सव का वर्णन है जिसमें कृष्णात डाकू बोधिसत्व एवं दरबारी स्त्री

1 पश्चिम का थियेटर तथा भारत का नाट्य और 'रगमच आधार' (भारतीय रगमच विशेषांक) अंक 11 अंक 4 नवम्बर-फरवरी 1966 डा लक्ष्मीनारायण शाल पृष्ठ 49

2 रग दशन नेमीचन्द्र जल पृष्ठ 129

3 ऐंग्लो नाट्य परम्परा - डा रामसेवकसिंह पृष्ठ 18

4 प्रसाद नाट्य और रगमच डा गोविंद चातक पृष्ठ 253

5 हमारी नाट्य परम्परा श्रीकृष्णदास पृष्ठ 7

‘रामा की प्रेम कथा का नतलेख है। यहाँ नट का अर्थ अभिनेता समाज का सर्वप्रथम दशक समाज और मंडल का अर्थ रंगमंच से है। नाट्य अभिनय के अर्थ में ‘समाज शब्द का प्रयोग भी बौद्ध साहित्य में अनेक स्थलों पर हुआ है।¹ डा. कुंवर चंद्रप्रकाश सिंह के अनुसार बौद्ध साहित्य में समाज शब्द नाटकीय प्रयोगों के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है। उनमें शब्दों में अभिनेताओं को नट नाटक को समाज और रंगशाला को ‘समाज मंडल कहा गया है।²

श्री कृष्णदास जी के अनुसार दूसरी तीसरी शती ई. पू. में रंगमंच के लिए समाज मंडल शब्द प्रयुक्त होता था और डा. कुंवर चंद्रप्रकाश सिंह के अनुसार रंगशाला के लिए समाज मंडल शब्द प्रयोग में लाया जाता था। अभिप्राय यह है कि समाज मंडल में रंगमंच (रंगमंच के सम्पूर्ण तत्वों) को परिचायित कहा गया है और उस रंगशाला के नाम से भी अभिहित किया गया है। रंगशाला का अर्थ अन्तर्गत भवन से लगाया जाय तो अस्तुति नहीं होगी। इसमें रंगमंच के सम्पूर्ण उपकरण (नाटक नाटककार प्रेरक अभिनेता वाद्यकर्तृक मंच-शिल्प आदि) विद्यमान रहते हैं।

अस्तु रंगमंच एक कलात्मक संस्था है। ‘रंगमंच’ अभिनेता, मंचसज्जा संगीत प्रकाश तथा अन्य कलाओं का सम्मिश्रण होकर भी स्वयं एक स्वायत्त तथा मौलिक कला है जिसकी अपनी स्वतंत्र सत्ता है।³

म्युत्यत्यम के अनुसार रंगमंच को नाट्य ज्ञान (विशेषतः वह स्थान जिस पर अभिनेता अभिनय करते हैं (स्टेज) कहा गया है।

रंगमंच- प० (स० हमारे यहां का यह बहुत पुराना शब्द है। यह विशिष्ट रूप से ऐसे मंच का आशय है जिस पर नाटकों के अभिनय भी न मंच आदि के कायस्थ जमाधारण के सामने प्रस्तुत करते हैं। आशय भी यह शब्द मुख्य रूप से इसी अर्थ में प्रचलित है। मंच की तरह सामाजिक रूप से इसका भी एक और

1 हमारी नाट्य परम्परा श्रीकृष्णदास पृष्ठ 67 68

2 हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की भीमांसा डा. कुंवर चंद्रप्रकाश सिंह पृष्ठ 11 12

3 हिन्दी नाटक एवं मूल्यांकन डा. पवनकुमार हिन्दी साहित्य विद्या दशक में विश्वनाथ (1922 62) पृष्ठ 35

विस्तृत ग्रन्थ होता है। जहां बहुत से लोगों के अनेक प्रकार के भावचरण, व्यवहार आदि दखने वाले को दृष्टि से तमाशो या सीलाशो के रूप में होते हो, वैसे भी रगमच बहत्त हैं। यह समार गदः से सभी प्रकार के लोगों का रगमच रहा है। कुछ साग इसके स्थान पर केवल मच का भी प्रयोग करते हुए देखे जाते हैं।¹

उपयुक्त मनमता तरां से रगमच के निम्नलिखित ग्रन्थ प्रकट हात हैं—
ऊँचा स्थान रगभिरगा प्रागण, एक व्यावसायिक विद्या नट्य कला, नाट्य परम्परा रगमचन (कलागार) मिश्रित कलाया की सख्या एवं स्वायत्त मौलिक कला आदि।

रगमच का ग्रन्थ प्रगल्भ लाघव वन 'मच' शब्द से भी निकाल लिया जाता है और धर्मिनय से भी। मच का यद्यपि स्थायी ग्रन्थ है—'ऊँचा स्थान, किंतु प्राग्नात्म्य क्रिया के ग्रन्थ में 'मचन' शब्द प्रयुक्त होन लगा है। तात्पर्य यह है कि ये दोनों शब्द अर्थो-वाधित और पूरक हैं। निष्कण रूप में रग या मच अथवा रगमच कला-संस्कृति के प्रगणन का चीन्हा है। रगमच शब्द का जगह मच शब्द का प्रयोग सांकेतिक या सतितीकृत प्रयोग है। किसी भी प्रस्तुतीकरण के लिए यदि यह कहा जाये कि 'इन आप मच पर दख्ये'—तो यह एक उचित प्रयोग है, किन्तु यह कह देना कि आप इसे मच रगमच पर दख्ये सही नहीं माना जा सकता, क्योंकि रगमच शब्द का अर्थ-विधान बहुत विस्तृत होता है। इसका ग्रन्थ कवल ऊँच स्थान से ही नहीं है। मच' शब्द रगमच का मात्र अग्रभूत शब्द है।

रग का ग्रन्थ जब रगमच अर्थात् स्वभाव प्रकृति व्यवहार आदि से लिया जाता है तब रगमच का ग्रन्थ होगा—ऐसा प्रदर्शन स्थान, जहां पर सांसारिक जीवा के स्वभावों एवं प्रकृतिवों का प्रगणन होता है। व्यावहारिक रूप से रग का ग्रन्थ रग या स्वरूप भी प्रतीत होता है। रग रगमच में अग्रताम्य भी है क्योंकि रूप का जिस पर प्राचीन किया जाता है, उसे ही रग कहते हैं वैसे प्रा रग के पीछे 'क प्रत्यय जोड़ कर रगमच शब्द बनता है, जिसका अर्थ है—नाटक। यदि हम रग अथवा रूप अग्रता रूपक मच शब्द का प्रयोग करें, तो रगमच का ग्रन्थ होगा—रूप का अर्थ-प्राचीन करने वाले अर्थिनेनायो की प्रगणन स्थली।

व्यावहारिक सम्बन्धनों को ध्यान में रख कर यदि हम विचार करें जसे—
आपने क्या रूप बना रखा है? अथवा क्या स्वरूप बना रखा है, तो भी रग का

1. प्राचीन दर्शन-सम्पादक रामचन्द्र वर्मा पृष्ठ 474

अन बिल्कुल सही उतरता है। वैसे भी स्वरूप की पात्र अनुकृति अभिनेता कहा गया है। डा० श्याम परमार के अनुसार अभिनेता स्वरूप कहलाते हैं। कहीं-कहीं उह स्वांग और रूप भी कहते हैं।¹

रास परम्परा में डा० कुँवर चंद्रप्रकाश सिंह के अनुसार पात्र समवा अभिनेता स्वरूप कहे जाते हैं।²

श्री जयशंकर प्रसाद ने नाट्य शास्त्र अध्याय 24 के एक श्लोक की व्याख्या में स्वरूप का प्रयोग मुञ्चोटे के अर्थ में किया है, उनके मतानुसार सटप अर्थात् मुञ्चोटी का भी प्रयोग दाय-दानवों के अर्थों की विचित्रता के लिए होता था।³

रंग शब्द का प्रयोग रंगरूप स्वरूप (पात्र) आदि अर्थों में भी होता है। यदि रंगमंच का अर्थ जोखों की आकृति-प्रकृति (स्वभाव) प्रदर्शन से है तो यह शब्द और व्यापक प्रतीत होता है क्योंकि इन स्वभावों का प्रदर्शन हेतु जुटाए गए साधन सहयोगी तत्त्व कलात्मक प्रयत्न, फल में निरूपक हैं। उनकी गणना में कान्हा रंगमंच की प्रचुरी परिभाषा है।⁴। मूल यह स्पष्ट है कि रंगमंच में किसी इमारत का नाम है, न किसी तकनीकी आकृत्यात्मित स्थल का नाम है और न ही किसी प्रदर्शन स्थल का नाम है प्रयुक्त रंगमंच एक भाव वाचक सत्ता है अथवा स्वयं में एक परिपूर्ण विद्या है जिसे बनकर पार है।

रंगमंच के प्रत्यक्ष जीवा के सम्पूर्ण जिया-बसावा के स्वरूपों सत्त्व के मन में उठे हुए विचारों और कृति ने कथ्य, पठन मनन निर्देशक पात्र चयन, पूर्वाभ्यास मंच योजना दशक प्रदर्शन उद्देश्य प्रभाव एवं प्रतिक्रियाएँ सभी कुछ समाविष्ट हैं। इन सभी क्रियाओं के मिश्रित स्वरूप का आ समस्त नाम दिया जा जाता है वह है रंगमंच।

थियेटर और रंगमंच —

उपयुक्त शब्दों को नज़र बड़ा विचार और गतिधर्म फल रहा है। श्री हरिभाऊ उता यादव ने अपने एक लेख कुछ विचारों में रंगमंच शब्द की स्पष्ट

1 लोक अर्थों नाट्य परम्परा डा० श्याम परमार— पृष्ठ 36

2 हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच का भोग्या, डा० कुँवर चंद्रप्रकाश सिंह— पृष्ठ 51-52

3 काव्य और कला तथा अर्थ निबंध—प्रसाद — पृष्ठ 98

करत हुए लिखा है—“भारत में रगमच शब्द की जगह पहले नाट्य गृह, नाट्य शाला आदि शब्दों का प्रयोग होता आ रहा है। ‘नाटक’ नट अभिनय, साज सज्जा सबको मिलाकर भव रगमच शब्द का प्रयोग होने लगा है। यह शब्द ‘थियेटर’ का अनुवाद है।¹ रगमच की व्याख्या के साथ साथ यह कम है कि रगमच शब्द थियेटर का अनुवाद है, विचारणीय है। यह प्रश्न भी यवनिका के लिये दिव्य गये मतमता नरों से कम महत्वपूर्ण नहीं है। ‘थियेटर’ का शब्दोत्पत्ति के लिए ये पंक्तियाँ ध्यान देने योग्य हैं—

प्राय 1576 ई० में यह जम्म बरबाज (James Burbage) ने एक नाट्य शाला का निर्माण कराया और इसे ‘थियेटर’ की सजा दी।²

Theater variant spelling of theatre Hence thea-
terian one connected with Stage an actor

1602 Dekker Satirom wks 1873 Stage workers
Theatre, Theater The word was completely
naturalized in L whence It, Sp teatro, Pg teatro,
OF teatre, theatre (12-13th c)

The earliest recorded English forms c 1380 are theatre and teatre, from c 1550 to 1700 or later the prevalent spelling was theater (So in Dictionaries from Cawdrey to Kersey) but theatre in Holland Milton, Fuller, Dryden Addison, Pope, Bailey 1721 has both ‘Theatre Theater’ and between 1720 and 1721 theater was dropped in Britain has remained or (?) revived in U S The pronunciation, or it's accentuation, appears in found as early as 1591³

- 1 नागरी पत्रिका — (हिंदी रगमच शब्दवाचिकी विशेषार्क) भव 6-7 पृष्ठ 117
- 2 हिंदी विश्वकोश (संस्कृत-6) पृष्ठ 297-298
- 3 The Oxford English Dictionary Vol XI, Page 261-262

- (1) खुली वायु में बनाया गया स्थान, जिस पर नाटकादि दखें जाते हैं।
- (2) नाटकाय प्रस्तुतीकरण का स्थान, नाट्यघर।
- (3) मंच जहाँ पर नाटकीय प्रदर्शन होते हैं। प्लेटफोम।
- (4) साधारण प्लेटफोम, जिस पर सावजनिक उत्सव होते हैं।
- (5) एक कमरा अथवा चहदार दीवारी से घिर हुए बड़े कमरा, जहाँ पर सभायण, प्रदर्शन आदि होते हैं।
- (6) अभिनय-स्थल।
- (7) किसी विषय पर विचार पूर्ण पुस्तक।

इन उल्लिखित से अनुमान लगाया जा सकता है कि 'थियेटर' शब्द का प्रचलन 16 वीं शताब्दी से आज तक किन किन अर्थों में हुआ है। यह स्मरणीय है कि अग्रजों के आगमन के पूर्व भारतीय नाट्य परम्परा बहुत समृद्ध थी। 'रंग' तथा 'मंडप' शब्दों का असंग्रह प्रयोग तात्कालिक प्रयोगों में अनेक स्थलों पर मिल जाता है। जैसे—

मीनव च पाटमवृत्तनाटयाक्षरचित्रवीणवज्रं मृदम परिचितं गानं
गंधमास्त्यसंयुतं-सम्पादनं सवादहनं चित्रकलां ज्ञानानि गणिका
दासी रंगेषजिबिनीश्च प्राहू यताराजमहत्सादाजीव बुध्यात् ।

(कोटिल्य अथशास्त्र)

इसी प्रकार— रंगपीठ आदि शब्दों का प्रयोग नाट्यशाला में प्राप्य है। भरतमुनि ने मंच के स्थान पर 'मंडप' शब्द का प्रयोग किया है।

त्रिविधं संप्रवक्ष्यमथ शास्त्रं परिकल्पितं ।

विष्णुष्टुचतुस्तयं त्रयं सवचं तु मण्डपं ॥

यही मंडप से अभिप्राय 'घर' से लगाया जा सकता है। नाट्य मंडप शब्द का प्रयोग भी आचार्य भरत ने किया है—

काष्ण्यर्थायसं प्रतिद्वारं द्वारविद्धं न कारयेत् ।

नायं शैलं गुहाकारो द्विभूमिर्नाट्यमण्डपः ॥

इसमें नीचे की पंक्ति में 'द्विभूमिर्नाट्यमण्डप' (दूसरा मण्डप) ध्यान देने योग्य है। इनमें एक भूमि स्तर पर प्रेक्षक बैठते और दूसरे (अभिनय स्थल अथवा

मन । पर अभिनय होता था । श्री जयशंकर प्रसाद का मन यही पर स्पष्ट हो जाता है कि मंच शब्द के स्थान पर 'मण्डप शब्द' का प्रयोग संस्कृत नाट्यों में होता आया है ।¹ यह कहना यद्यपि बहुत ही कठिन है कि रग और मण्डप मयवा मंच आदि शब्दों का प्राविष्टकार जब हुआ और जब कहाँ 'कसके द्वारा रगमच शब्द का प्रयोग प्रथम बार किया गया फिर भी यह माना जा सकता है कि नाट्यशास्त्र में रगमच शब्द का व्यवहार नहीं हुआ है ।²

डा० दशरथ घोषा के अनुसार हिन्दी रगमच की उत्पत्ति सबाद तरब के आधार पर 13 वीं शताब्दी में हुई है ।³ इस प्रकार सिद्ध है कि रगमच विषयक शब्दों का प्रलग प्रलग प्रयोग भस्कुन नाट्यों में अंग्रेजी थियेटर से बहुत पहले हो चुका था । अतः यह धारणा है कि रगमच शब्द विषयक का अनुशासन है समीचीन प्रतीत नहीं होती । श्री मन्मथान की मायना है कि पारसी काल में रगमच शब्द उतना बहुचर्चित और प्रचलित शब्द नहीं था ।⁴

यह माना जा सकता है कि थियेटर शब्द को भारत में 'सिनेमा' की जगह प्रथम प्रयुक्त किया गया है । अजकल तो सिनेमाघरों के नाम के पीछे भी थियेटर शब्द जोड़ने का फजल चल पड़ा है । कसकता के मूनसाइट थियेटर में पहले प्रातः सिनेमा चलना था, साम्बाल रंगारंग कार्यक्रम । वह पहले एक सिनेमाघर था, किंतु नाटकों के प्रदर्शन भी वहाँ होते थे । संभवतः इसीलिए थियेटर शब्द रगमच के लिये प्रयुक्त होने लगा था । आज भी कसकता में कुछ ऐसे बंगाली नाट्यघर हैं, जिन्हें थियेटर कहा जाता है, जैसे— 'विश्व-रूपा थियेटर', 'थियेटर को साक्षिणीय म 'ठठर' भी कहा गया है ।

थियेटर का अर्थ एक चहार दीवारी से 'बन्द 'सिनेमा हॉल' से है, किंतु रगमच का प्रयोग बड़ा ही विस्तृत है । अतः सिद्ध है कि थियेटर रगमच का एक छोटा सा विभाग है ।

डा० लक्ष्मीनारायणलाल ने अपने एक लेख में 'पश्चिम का थियेटर तथा

- 1 काव्य और कला तथा अन्य निबंध जयशंकर प्रसाद— पृष्ठ 94
- 2 आधार (भारतीय रगमच विशेषांक) अंक 4 डा० लक्ष्मीनारायणलाल पृष्ठ 49
- 3 हिन्दी नाटक-उद्भव और विकास— डा० दशरथ घोषा पृष्ठ 82, 83, 84
- 4 रगमच— संवदान-द— पृष्ठ 18

भारत का नाट्य और रंगमंच में पश्चिमी साहित्य में प्रयुक्त थियेटर शब्द का अर्थ मतलबों में हुए लिखा है—

वही थियेटर, वह अतः नाट्य साहित्य (Drama Literature) प्रस्तुतीकरण (Production) अभिनय (Acting) उपस्थापन (Performance) रंगशिल्प (Stage Technic Stage Light, makeup etc) रंगमंच (Stage and Auditorium both combined unit) और नाट्यलोचन इन सब दो का सार्वत्र समग्रित है ।¹

प्रसादजी ने पश्चिम के अर्थन गौरवपूर्ण शब्द थियेटर के लिये रंगमंच शब्द का प्रयोग नहीं किया ।²

डा० भानु महता क एक लेख 'रंगमंच' की टिप्पणी करते हुए सम्पादन ने लिखा है— थियेटर शब्द केवल मंच के लिए ही नहीं आता । मंच और नाटक दोनों इसमें अभिवाय रूप से निहित हैं ।³

शब्दकोषीय अर्थ के अनुसार थियेटर— (सं० पु०) (थ०) । — रंगभूमि / रंगशाला/2 नाटक का अभिनय या तमाशा ।⁴

शब्दकोषीय अर्थ के अनुसार भारत में थियेटर शब्द अर्थ कई रूपों में भी प्रचलित है— जैसे थियेटर थ्यटर⁵ और थियेटर⁶ और थियेटर ।⁷

नाटक और रंगमंच—

साहित्य में नाटक और रंगमंच के पारस्परिक एवं समतापेक्ष संबंध की समस्या भी विचारणीय है । यद्यपि रंगमंच एक अत्यंत विशुद्ध विद्या है और नाटक

1 आचार्य वप 11 अंक 4 पृष्ठ 45-46

2 वही पृष्ठ 49

3 नागरी पत्रिका, अंक 6-7, मार्च अप्रैल 1968, पृष्ठ 102

4 नालंदा विशाल शब्द सागर, पृष्ठ 552

5 भारतीय नाट्य सिद्धान्त, सेठ गोविन्ददास अभिनन्दन ग्रंथ, पृष्ठ 137

6 हिंदी विश्वकोश (खण्ड 6) पृष्ठ 300

7 वही पृष्ठ 299

उसका एक पक्ष मात्र है फिर भी नाटक और रगमच अयोयाश्रित हैं अथवा नाटक अग हैं और रगमच उसका अंगो है ।

श्री दुर्जिताय पांडेय का मत है कि 'नाटक और रगमच' का परस्पर संबंध केवल इसी बात पर ही आधारित नहीं है कि नाटक का खेलने के लिये रगमच का होना आवश्यक है । वास्तव में नाटक की रचना पर भी रगमच के आकार, स्वरूप प्रकृति उपादान परम्परा, उपचार, अभिनय — पद्धति तथा भावनों का प्रभाव पड़ता है ।¹ सभी युगों और देशों में निम्नलिखित नाटक और रगमच का इतना घनिष्ठ तथा घटा याश्रित संबंध रहा है कि रगमच के बिना नाटक की और नाटक के बिना रगमच की कल्पना ही नहीं की जा सकती ।²

श्री जयशंकर प्रसाद ने लिखा है — 'रगमच की आवश्यकता का जब हम विचार करते हैं तो उसका इतिहास वे यह पकड़ होना है कि काव्यों के अनुसार प्राचीन रगमच विविध हों और रगमचों की नियमानुकूलता मानने के लिये काव्य विविध नहीं हों । अर्थात् रगमचों की ही काव्य के अनुसार अपना विस्तार करना पड़ा और यह प्रत्यक्ष काल में माना जायगा कि काव्य का प्रयत्न नाटक के लिए ही रगमच होते हैं । काव्य की सुविधा जुटाना रगमच का ही काम है । क्योंकि रसानुभूति के अनन्य प्रकार निवमशब्द उदाहो में नहीं प्रशंसित किये जा सकते हैं और रगमच ने सुविधानुसार काव्यों के अनुकूल समय-समय पर अपना स्वस्थ परिवर्तन किया है ।³ रगमच के सम्बन्ध में एक भारी भ्रम है कि नाटक रगमच के लिए लिये जायें । प्रयत्न तो यह होना चाहिये कि नाटक के लिये रगमच हो, जो व्यवहारिक है ।⁴

डा० सखीनाथगुप्तलाल का मत है कि नाटक में कहा नहीं जाता, किया जाता है और विधा भी — एक बार नहीं बार बार किया जाता है । — एक बार तो नाटक के मग, दुबारा निदेशक प्रस्तुतकर्ता अभिनय व दशक व साथ किया जाता है । इसलिए नाटक लिखा नहीं जाना, उसका रचना होती है । वह रचना है

1 नागरी पत्रिका हिन्दी रगमच जनशक्ति अंक 67 पृष्ठ 45

2 वही, पृष्ठ 47 ।

3 काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, जयशंकर प्रसाद । पृष्ठ 103

4 वही, पृष्ठ 110

घीर तभी इसकी सारी कठिनाई है—इसका रचना बोध ।¹ नाटक साहित्य भी है घीर कला भी, यह विचार भी है घीर मनोरंजन भी । यह खेल है, पर उद्देश्य क साथ । यह रचना है पर प्रतिबद्ध है कही । यह जीवन बौतुक है घीर उसका प्रचार प्रसार भी । असली नाटककार अपने युग विशेष में मानव चेतना की उस उच्चतर धारा का प्रतिनिधित्व करता है, जो सघनत मानवता की कमाई होती है जो इतनी सूक्ष्म और अस्पष्ट होती है कि मौजूदा मनुष्य उस देख नहीं पाता । वहां देखने के लिए नाटककार अपनी कृति में उस रंगमंच का निर्माण करता है जिस दलदल घीर अनुभूत कर समझा जा सकता है । उसी सवन्ना सत्यानुभूति के लिए नाटककार मनुष्य समाज की अपनी रंगशाला में लेकर जाता है घीर मानव जाति को उसकी संप्राप्त कृति तथा प्रकृति वृत्तियों का अत्यन्त सरलता से खेल खेल में ही भान करा देता है ।²

डा० कस्तूरलाल सुल्तानिया अनात' ने अपने एक लख 'हिन्दी घीर प्रादेशिक भाषाओं के रंगमंच आदान प्रदान घीर योगदान' में लिखा है— रंगमंच घीर नाटक में शरीर घीर आत्मा का सम्पर्क है ।³ श्री इ. अट्ठाजी का मत है कि नाटक की चरित्र की अनुभूति यात्रा कहा जा सकता है घीर रंगमंच वह स्थल है जहाँ वह यात्रा की जाती है ।⁴ डा० नरसिंहारायणलाल ने लिखा है कि 'नाटक में नाटक की भाषा की अनुभूति घीर उसके प्रत्यक्ष स्थान के लिए हम रंगमंच का सत्यमात्र चाहिये ।⁵ श्री न. विश्वास मिश्र ने अपने लख 'रंगबोध' में लिखा है— किसी रंगविद्या के महारं मंच पर मनुष्य की खोज ही नाटक है ।⁶ भीमती इन्टुआ अक्सरी न. ब्रेंडर मध्यम की विचार धारा को स्पष्ट करते हुए कहा है कि नाटक की रंगमंच से अलग करके उन पर विचार करना असम्भव है । रंगमंच से ही वह

1 नागरी पत्रिका (हिन्दी रंगमंच आलोचना विशेषांक) पृष्ठ 67 पृष्ठ 49

2 वही पृष्ठ 50

3 वही पृष्ठ 51

4 वही पृष्ठ 63

5 आचार्य पश्चिम का पियेटर तथा भारत का नाटक घीर रंगमंच डा० लक्ष्मी नारायण लाल पृष्ठ 53

6 वही पृष्ठ 77

उत्पन्न हुआ है और वही उसे पूर्ण अभिव्यक्ति मिलती है।^१ 'इंदर सभा' की समानता करते हुए डॉ० कुँवर चन्द्रप्रकाशमिह लिखते हैं—'नाटक तत्त्वतः दृश्य काव्य होने के कारण सतत रगमच मापन अर्थात् रगमचीय है। अरगमचीय कृति नाटक नहीं स्वीकार की जा सकती।'^२

निश्चय ही नाटक एवं रगमच में परस्पर अविच्छिन्न सम्बन्ध है। दोनों का घटो याश्रित सम्बन्ध भी मान्य है। इसलिए यह स्वीकार्य है कि रगमच के लिए ही नाटक की उत्पत्ति हुई है और रगमच ही उसका पहला एवं अन्तिम लक्ष्य है।^३ किन्तु यह मान लेना कि रगमच के बिना नाटक की और नाटक के बिना रगमच की कल्पना ही नहीं की जा सकती, आज के नाट्यधर्मों प्रयोगों के सम्मेलन में सहाय्यकारी नहीं है। रगमच के सीमित अर्थ 'मच' के लिए नाटक का इतना ही सम्बन्ध है कि जिनका गान एवं नृत्य में। आज रगमच अपना मूल्य जन जीवन में प्राप्त प्रत्येक कला में बढ़ाता जा रहा है। अस्तु रगमच केवल नाटक पर ही प्राप्ति नहीं है। प्राचीन मन्त्र व्यवस्था रगमच प्रायः काव्यो के आधार पर निर्मित हुए थे क्योंकि उस काल में काव्य एवं ही अभिव्यक्ति का माध्यम था किन्तु सम्प्रति इस तथ्य को आधार बनाकर चलना असामयिक है।

प्रमाणों के मतानुसार रगमच रमानुभूति के अनन्त प्रकारों में से एक नियमबद्ध उपाय है अर्थात् यह रमानुभूति का एक विशिष्ट प्रकार है।

निश्चय यह है कि नाटककार नाटक में रगमच के माध्यम से समकालीन मानव सर्पण के सुनियोजित तथ्यों को सामाजिकों के सम्मुख प्रस्तुत करता है। इस प्रकार नाटक का अर्थ अभिनय, संवाद पात्र, वस्तु आदि की परिघियों तक व्याप्त है। वस्तुतः नाटक का आरम्भ रगमच से ही होता है और व्यवसाय भी रगमच में ही।

डॉ० अज्ञात, श्री अलकाश्री श्री नन्दकिशोर मित्तल, डॉ० मधुसूदन और डॉ० कुँवर चन्द्रप्रकाशमिह आदि विद्वानों की उक्तियाँ रगमच के इसी अर्थ की ओर संकेत करती हैं। रगमच जब कृतिबद्ध होता है, तो नाटक कहलाता है और मेले जग पर

- 1 नाटक साहित्य का अध्ययन डॉ० मधुसूदन अनुवादक इन्दुजा प्रवर्धनी पृष्ठ 2
- 2 हिन्दी नाट्य साहित्य और रगमच की सीमा—डॉ० चन्द्रप्रकाशमिह पृष्ठ 39
- 3 प्रमाण नाट्य और रगमच—डॉ० गोविन्द चातक पृष्ठ 253

यह स्वयं रंगमंच बन जाता है। सप्ताह में यह प्रतियां निरन्तर चलती आई हैं। सभी इसकी ओर यात्रा सम्भावनाएं भविष्य के गम में हैं।

रंगमंच का विधान

निम्नलिखित रंगमंच के विधान के मुख्यतः 3 पक्ष हैं—

- (1) व्यावहारिक पक्ष।
- (2) तकनीकी पक्ष या यंत्रिक पक्ष।
- (3) सैद्धान्तिक पक्ष।

व्यावहारिक पक्ष—

रंगमंच के व्यावहारिक पक्ष के विधान में निम्नलिखित सभाध्य उपादान हैं।

- (1) नाटककार एवं नाट्यकृति।
- (2) निदेशक और निदेशन।
- (3) पात्र, अभिनेता तथा अभिनय।
- (4) ध्वनिप्रवाह।
- (5) अन्य व्यवस्था काय संचालन तथा संस्कारी योजनान—
(1) व्यक्तित्व प्रवास 2 संस्थागत प्रवास 3 राजकीय संस्था द्वारा)
- (6) प्रदर्शन व्यवस्था एवं मंच व्यवस्था।
- (7) दृश्यक (सामाजिक)।
- (8) मंचन या प्रस्तुतीकरण।
- (9) प्रतिक्रियाएँ (समीक्षा) आदि।

नाटककार एवं नाट्य कृति—

सामाजिक जीवन के परिदृश में जो कुछ भी विद्यमान है जो कुछ भी हो रहा है वह सभी नाट्य कृति का विषय हो सकता है किंतु नाटककार उसमें से भी कुछ ऐसे विशिष्ट विषयों को चुनकर अपनी कृति में आबद्ध करता है जो सचेतना सूचक होते हैं और जिनके प्रस्तुतीकरण से दर्शकों के अस्तित्व पर गहरा प्रभाव पड़ता है। अतः नाटककार एवं उसकी नाटककृति रंगमंच की आधारशिला है। नाटककृति में प्रायः लेखक के रंग-संकेत (रंग-निर्देश) मिलते हैं किंतु वे अपर्याप्त होते हैं। प्रस्तुतीकरण हेतु नाटककार और उसकी रंगमंचीय नाटककृति यद्यपि प्रतिबद्ध प्रतीत होता रहा है पर समसामयिक युग में यह अपरिहार्य नहीं

रह गई है। सम्प्रति ऐसी अनेक प्रनिश्चित वृत्तियाँ (मोखिक नाट्य रचनाएँ) भी रची जा रही हैं जिन्हें मंचित किया जाता है और कृति रूप में विरचित या प्रकाशित नहीं किया जाता। अत्रकाशित वृत्ति का यह स्वरूप प्रायः पूर्व निर्धारित नहीं होता। उसकी रूप रेखा भी मुनियोजित सुचित्रित न होकर आशु रचना रूप में विद्यमान रहती है। इसके प्रमाण समकालीन नाटक साहित्य में प्राप्य हैं। श्री कमलेश्वर का नाटक 'जैवन्त',¹ श्री अमृतनाथ नागर का नाटक 'युगावतार' तथा मन्मथ 'स्टाट्स' नाटक इनमें कुछ प्रमाण हैं। इनमें नाटककार और नाट्यकृति का एक ही रूप है। ये रचनाएँ स्थायी साहित्यिक कृति न होकर तारकालिक अभिव्यक्ति के रूप में उपस्थापित होती हैं। इसमें नाटक का उद्देश्य शैक्षणिक रसास्वादन मात्र रहता है। वह अपने मनावन एवं युगबोध के गुद भी फैलता है और दूसरी ओर भी उसे प्रतिफलित करता है। वह आत्मभावा की पुनरावृत्ति नहीं करना चाहता, इसलिए उसे सिंगिन रूप नहीं देता है। मुद्रणरत्ना उद्भव के पूर्व जब हस्तलिखित प्रतियाँ मंचित की जाती थी, उस समय भी परम्परा प्रचलित थी किन्तु वह वर्तमान मोखिक नाट्य स्थिति से भिन्न थी। नाट्य वृत्तियों को भी मात्र दो श्रेणियों में विभक्त किया जाने लगा है (1) पाठ्य (2) दृश्य। परन्तु यह भ्रम समझत है, क्योंकि नाटक तो मूलतः दृश्य मात्र है। हाँ उसकी दो स्थितियाँ अवश्य हैं (1) अध्ययन (2) प्रस्तुतीकरण। अधि। श व्यक्ति, ऐसे हस्त हैं जो नाट्यकृति का पन्त हैं। प्रदर्शन का अवसर नहीं पात क्योंकि प्रदर्शन एक कल्पसाध्य नाट्य व्यापार है। यद्यपि नाट्य रचना का वाचन, उसके संवादों का समुचित पठन स्वयं में वाचिक अभिनय होने के कारण रंगमंच का एक महत्वपूर्ण पक्ष है फिर भी वह प्रस्तुतीकरण से भिन्न मात्र वैयक्तिक आवाजन है। यह प्रायः मौन पाठ के रूप में सम्पन्न होता है, जो दृश्य नहीं कहा जा सकता। अथवा नाट्य कृति इन दोनों अवस्थाओं का पार करती है।² कुछ लेखकों ने तो मात्र पठनीय कृति को नाट्य कृति नहीं स्वीकार किया है।³ नाट्य की रचना प्रदर्शन के लिये होती है। उस पाठ्य के आत्मगत गिन लेना उचित नहीं है। साहित्य के सभी प्रयोग (पाठ्य, श्रव्य एवं दृश्य) में नाटक सर्वोपरि बना है। इसीलिए नाटक का पन्त वर की सत्ता प्रदान की गई थी।

1 श्री कमलेश्वर के पत्र दिनांक 6-8-70 से।

2 हमारा नाट्य परम्परा-श्री वृष्णाक्ष पृष्ठ 15

3 हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की सीमाएँ डा० चन्द्रप्रकाश मिश्र पृष्ठ 39

अभिनेय नाट्य कृति का मुख्य विशेषताएँ हैं -

- (1) मक्षिप्तता
- (2) अविधि (कथा मयम्)
- (3) समुचित अथ दृश्य विभाजन
- (4) व्यावहारिक भाषा
- (5) रोचक एवं प्रभावोत्पादक विषयवस्तु
- (6) मौखिकता (तबीयत)
- (7) कुतूहल बढ़ाने का शिल्प

नाटक त्रिकासधर्मों का है। वह सावभौमिक एवं सावकासिक अनुभूतियों का प्रत्यक्षाकरण करा सकती है। समय की सीमाओं को बाँध लेने के बाद जब कभी उनका प्रदर्शन किया जाता है तो वही वातावरण हमारी आँखों के सामने मंच पर उतर आता है। यही नाटक का सत्य होता है।

रूपरति या कति-बिहीन मौखिक नाटक प्रस्तुत होने लग है, जिन्हें प्रायः सड़क पर मंचित किया जाता है य भी बिना सजक या विचारक की अलिखित अथवा हृदय लिखित अनुभूतियों का ही प्रतिरूप है अस्तु इस नाट्य कृति मानने में कोई बाधा नहीं है।

रंगमंच में नाटककार का स्थान और उपयोग—

नाटककार नाटक का सवप्रथम रसभोक्ता होता है वह अपने अंतिम मंच पर नाटकधस्तु का अनुभूत करता है अर्थात् नाटक की उत्पत्ति अथवा नाट्य रचना के पूर्व ही नाटककार उस अलिखित रूप में अपने भावों के जगत में अभिनीत होत दृष्टता है और जब वह उससे प्रभावित हो जाता है तो उसका कृत्रिम विधिवत् स्थापित होकर दृश्य समूह के समेत आता है। अच्छे नाटककार (जो किसी घटना अथवा प्रभाव विषय का मुनिष्ठित एवं सुनियोजित रूप में अनुवर्धित कर सके) रंगमंच की सुदृढ़ कृति होते हैं इसलिये रंगमंच में सबसे प्रथम स्थान नाटककार का होता है बाद में निर्देशक अभिनेता मंचशिल्पी तथा दृश्यको का। प्रथम होने के नाते यह स्वयं सिद्ध है कि जब नाटककार नाटक ही नहीं देता तो रंगमंच के अन्य व्यावहारिक तत्त्व निष्क्रिय पड़ रहते हैं। पाठसिद्धांत इनकी उपयोगिता को समझा था, तभी उन्होंने अपनी नाटक कम्पनियों में स्थायी नाटककार नियुक्त कर रखे जो कम्पनी के नियमनित रूप में नाटक लिखते थे। इसके और कई कारण थे। पहली बात यह कि तब अधिक नाटककार प्राप्त नहीं थे। जो थे वे उनके नाटक स्थापान की

कमी के कारण प्रकाशित होकर सर्वोपलब्ध नहीं हो पात थे । किन्तु आज यह स्थिति नहीं है । आज नाटक बहुपलब्ध है । घन नाटककार की किसी नाट्य सम्प्रादाय की नियुक्ति नहीं मिलती ही कुछ नाट्य कपनियों ने अथवा नाटककारों ने अपने संबंध प्रवर्धन बना रख है फलतः उन्हें नए नए नाटक प्राप्त होने रहते हैं । अतः स्पष्ट है कि रंगमंच से नाटककार का स्थान और उसकी उपयोगिता निर्विवाद है ।

निर्देशक एवं निदेशन

नाटककार की निर्देश (स्वरूप) देने वाला व्यक्ति निर्देशक कहलाता है । स्पष्ट है कि जो व्यक्ति नाट्य कला में पारंगत होता है वही सफल निर्देशक बन सकता है । नाट्य कला में निर्देशन करने हेतु एक प्रकार का अध्ययन स्तर भी अपेक्षित है । इसमें अध्ययनसाध, अध्ययन और प्रतियोगिता सीखी जा सकती है । कोई एकत्र निर्देशक नहीं बन सकता । उसे पहले नाटकों में अभिनय करके प्रायोगिक अनुभव प्राप्त करना पड़ता है तथा रंगमंचीय तत्त्वा का सामान्य ज्ञान अर्जित करना पड़ता है ।

श्री कृष्णलालजी ने लिखा है—नाटक की मंच पर जाने के पूर्व वह दर्शक अध्ययन करता है और कलाकार को महानिर्देशक प्रभावित करता है । मन की भाँखों के सामने खड़े रहकर वह पहले नाटक का अध्ययन करता है और तब वह उसमें निहित उपयुक्त अभिनेता और अभिनेत्री चुनता है । फिर नाटक के वातावरण के अनुकूल वह मंच पर वातावरण तैयार करता है ।¹

निर्देशक के कार्य का स्पष्ट करत हुए श्री सुधाकर पाण्डेय ने लिखा है—महयोग सधन लेना और उतारना ही जितने की आवश्यकता है यह निर्देशक का महत्वपूर्ण कार्य है । निर्देशक अनेक साधन वाला नहीं अपितु उसकी सीमाएँ हैं, भौतिक से लेकर आध्यात्मिक तक । उसे अपनी क्षमता और योग्यता के साथ जनता के सम्मुख अपनी कला का आविर्भाव करना पड़ता है । इसलिए सृष्टि हाथ हुए भी प्रतिक्षण दर्शकों से अपनी भक्ति के विफलपण एवं सद्गुण प्रतिक्रिया का ध्यान रखना उसके लिये अनिवार्य है । इसीलिए निर्देशक का उत्तरदायित्व बहुत गहन है । वह रंगमंच की आत्मा है ।²

निर्देशक का कृति पर पर्याप्त प्रभाव पड़ता है । रंगमंच के ऐम निर्देशक जो स्वयं की पूर्ण या अवमर्याद समझते हैं, प्रायः दूसरे निर्देशक से ईर्ष्या करते हैं । प्रतिस्पर्धा कृति का अहाँ भाव बढ़ाने में सहायक होती है, वहीं कारण उसको दुर्दान्त में

1 रंगमंच (शेल्डन धनी) अनुवादक श्री कृष्णदास पृष्ठ 640

2 नागरी पत्रिका (हिन्दी रंगमंच शतवार्षिकी विशेषांक अंक 67) पृष्ठ 11 पृष्ठ 9

भी ।¹ निश्चय ही निर्देशक या परिचालक में कला मञ्च की प्रेरणा प्राप्त कलाकारों के प्रति मात्वरु मधुर सम्बन्ध, सम्बन्धित समय की रुचि का पूर्ण ज्ञान एवं प्राधान्य की धमना होनी चाहिये । परिचालक अपने इस गुरुरर भार की निभाना है अपने कलाकारों के पूर्ण निष्ठायुक्त सहयोग में तथा व्यवस्थापकों और सम्पा के शुभ चिन्तकों की प्रेरणा महानुभूति तथा प्रर्यपूर्ण सहायता में ।²

यवहार की उत्पत्ति सिद्धांत में पहले होनी है । श्री मवन्मन् सैद्धांतिक निर्देशक के सिधे सिधते हैं—व्यावहारिक ज्ञान ही हमारे निर्देशक का गुरु हागा मचावतारण की बात उठने हा निर्देशक का कर्तव्य प्रारम्भ हा जाना है । विज्ञान बनकर ही निर्देशक के द्वारा बन हा जायेगे । मरप में निर्देशक का प्राण हा मच है । निर्देशक को कुछ अर्णों में डिप्टेटर होना चाहिये । उसक प्रति सवम सम्मान होना चाहिये । उसे भिन्न स्वभाव और आचार व्यवहार वान व्यक्तियों से काम लेना होता है । मूख को मूल कह लेना सरल है कि नु मूखता का पहकर काम करा सना कर्ति है ।³ नाटक लेखक तो कवम मिट्टी जमाकर देना है उसमें विविध रूप रण क पात्र और मूर्तियां मकना और उनमें प्राणों का सचार करना निर्देशक की कुशलता पर निर्भर है ।⁴

अस्तु यह मही है कि कुशल निर्देशक में मांसारिक काय व्यापा ले, मानव स्वभावों प्रादि का मूर्म ज्ञान पनी दष्टि और गहरी मूक होनी चाहिये ।

निदेशक ही वह केन्टर मून है जो नाट्य प्रशसन के विभिन्न तत्वा का पिरोता है और उसकी ममप्रता को एक ममविन बलि सवथा स्वतंत्र कला रूप का दर्जा देना है । मांक प्रशसन में नाटक जिस रूप में दशक के पाम पट्टवता है, वह बहुत कुछ निर्देशक के कलाबाध सोन्दर्यभाव और जीवनबाध का ही मूचित करता है ।⁵

निर्देशक मूखत 4 प्रकार के हात है —

(1) व्यावसायिक

(2) मय्यावसायिक

1 नागरी पत्रिका (हिन्दी रंगमंच कृतवापिनी विशेषांक) अंक 6-7 पृष्ठ 11

2 श्री नाट्यम पत्रिका वर्ष 8 1969 70 अंक 8 पृष्ठ 6

3 रंगमंच मवदन्त पृष्ठ 94 95

4 वही 96

5 रंगमंच-आ नमिचन्द्र अंक पृष्ठ 54

(3) स्वनिर्मित

(4) दीक्षित

भारत के अनुसार नाट्य शिक्षा देने वाले को नाट्यगुरु कहा जाता है ।¹ हिन्दी में इस निर्देशक (निर्देशक) कहा जाना लगा । व्यावसायिक निर्देशक जहाँ नहीं भी नाटक मिलाया जाते हैं, उसका पारिवर्त्मिक होते हैं । व्यवसायिक निर्देशक शोकाया होना । निर्देशक का स्वनिर्मित हो अथवा दीक्षित, दोनों में समानता प्रधान होती है । अभिनेता न भले ही राष्ट्रीय नाट्य महाविद्यालय से स्नातक की पीछा प्राप्त करता हो फिर भी वह उसका सफल निर्देशक नहीं कहता सकता, जितना अभिनेता की निर्देशक । स्वनिर्मित निर्देशक वही बनता है, जिसने नाटक का व्यावहारिक पक्ष का वर्षों अनुभव प्राप्त किया हो । यह एक बहुत बड़ी साधना है । अतः दीक्षित निर्देशक को भी पहले वर्षों तक निर्देशन या अभिनय करते हुए अनुभव प्राप्त करना पड़ता है, तब वह निर्देशक कहलाने योग्य होता है । कलाकार की दीक्षा स्वयं की आत्मशिक्षणा अध्ययन, संगम तथा परिश्रम से होती है । सफल और महान निर्देशक वही है, जो कृति और मंच दोनों को समान महत्त्व देता है ।²

पात्र, अभिनेता और अभिनय

परिचालन कला का पटला परीक्षा नाट्य कृति और अभिनेताओं के समन में होता है । पात्र अपने प्रायः अभिनेता की व्यक्तित्व, बाली, अभिनय कला आदि दृष्ट कर दिया जाता है । व्यक्तित्व में अभिनेता का १२, बाली, व्यक्तित्व एक सृष्टिकृति से है अर्थात् तीन घुटन आदमी में आपसी के अभिनय की भाषा नहीं रख सकते छह पुत्र आदमी लव-कुश के रूप में मंच पर हास्यास्पद लगता ।³ महागज, पृथ्वीराज, महागणा प्रताप, रावण आदि पात्रों के लिये मोटे ढोलकील का एक सुझाव गांधी विनोद आदि पात्रों के लिये दुबला पतला व्यक्ति हो चुना जायेगा । हाँ, विशेष परिस्थितियों में जब नाटक में हास्य प्रदर्शित करना हो अथवा व्यंग्य प्रदर्शन करना हो तो निर्देशक पात्रत्व के नियम को तोड़ भी सकता है ।⁴

पात्र के लिये आवश्यक है कि उसका स्वरोच्चारण स्पष्ट हो । यदि पृथ्वीराज का अभिनय करने वाले कलाकार की बाली धीमी, तातनी या मरी हुई हो सुनाई दे

1 भरतकृत नाट्यशास्त्र— प्रो० भोधानाथ शर्मा पृष्ठ 88

2 प्रसाद नाट्य और रंगविज्ञान— डॉ० गोविन्द चावक, पृष्ठ 262

3 रंगमंच— सचदान ६ पृष्ठ 101

ता वह प्राप्त नहीं हो सकती। जिसकी वाणी में मूँज हो, हुँकार हो, भारीपन हो वही पृथ्वीराज की भूमिका को यथायथा निभा सकेगा। निर्देशक प्रायः अभिनय के आधार पर पात्रों का चयन करता है। वह एक सवाद पढ़कर बोलने को कहता है। कलाकार पहलू अपनी ही बुद्धि से उस कथन को बोलता है। उसके साथ साथ उसका भागिक अभिनय की परीक्षा होती है। कलाकार का निर्देशक स्वयं अभिनय करने बतलाता है। जिसकी पुनरावृत्ति वह पात्र करता है और सभी निर्देशक चयन का निणायक होता है।

सवादोच्चारण के समय शरीर के अंग निष्क्रिय नहीं रहते। वे भी उन शब्दों की अपनी आवश्यकतियों से बाधकर दृश्य को समझाने में मदद करते हैं जैसे 'मैं' शब्द का उच्चारण करते समय बहुधा हाथों की पाँचों अंगुलियाँ सान पर लगती हैं और मोड़े तन जाती हैं। कई बार सवाद बोलते-बोलते चलना भी पड़ता है। उसमें एक स्वाभाविक गति हानी चाहिये। सवादोच्चारण में कभी कभी भाषा दोष भी आ जाता है निर्देशक इन सब बातों का ध्यान में रखकर ही उसका चयन करता है।

निर्देशक के उचित पात्र चयन में बावजूद भी कभी कभी किसी मध्य भूमिका में न चुन जाने पर कुछ पात्र प्रभावशाली के बावजूद अनुशासनहीन या व्यवस्था विराधी होकर मंच पर स्वेच्छा गति मति द्वारा व्यवधान उपस्थित करने का उपक्रम भी करते हैं। प्रस्तुत मावद्यानी पूर्वक स्थिति पर नियंत्रण स्थापित करना निर्देशक के लिए अपेक्षित होता है।^१

पात्र तीन प्रकार के होते हैं—

- (1) व्यावसायिक या नियमित पात्र।
- (2) अस्थायी या अवतारिक पात्र।
- (3) भिन्न लिङ्ग पात्र।

(1) व्यावसायिक या नियमित पात्र—

कई संस्थाओं में अभिनेताओं को उनका मासिक पारिश्रमिक (वेतन) दिया जाता है। इसकी परम्परा पारसी रंगमंच से आरम्भ हुई है। जहाँ अभिनेता वतनिक

हाते हैं, उन्हें निश्चित समय पर घाना पड़ता है क्योंकि यह उनका अनुबन्ध होता है। यही पद्धति सरकार के गीत एवं नाटक प्रभाग, संगीत नाटक अकादमी प्राति विभागों में अपनाई गयी है। इससे कलाकारों की उदरपूर्ति होती है, कला की स्थायी सुरक्षण मिलता है साथ साथ सरकारी उद्देश्यों का भी प्रचार प्रसार होता है।

(2) अस्थायी या अर्धतनिक पात्र —

पात्र सँकड़ो ऐसी सस्थाएँ हैं जो अस्थायताधिक रूप से नाट्य प्रदर्शन करती हैं। इनमें कलाकार अर्धतनिक तो होते ही हैं परन्तु साथ ही स्थायी भी होते हैं। ऐसी सस्थाएँ स्वयं विरस्थायी नहीं रहती।

(3) भिन्न लिगीय पात्र —

अभिनेय हेतु पुरुष पात्र ता सदन मिल जाते हैं परन्तु स्त्री पात्रों की कमी रहती है। पहले पुरुष पात्र ही स्त्री पात्रों की भूमिका किया करते थे किन्तु पात्र इस प्रकार का प्रचलन कम हो गया है। महिला कलाकारों के चयन में विशेष सावधानी की आवश्यकता होती है।²

पूर्वाभ्यास—

निर्देशक जब पात्रों का चयन कर लेता है तो उसके बाद पूर्वाभ्यास करने के लिए समय व स्थान निश्चिन किया जाता है। पूर्वाभ्यास हेतु निर्धारित समय पर कलाकारों की घाना होता है। किन्तु प्रायः पूरे कलाकार एकत्रित नहीं हो पाते। नाट्योभिनेय में पूर्णता अथवा परिपक्वता लाने के लिए यह आवश्यक है कि पूर्वाभ्यास कम से कम एक महाने तक चले। किन्तु यह भी दुष्कर लगता है। कारण है एक माह की सम्ची अवधि और दूसरे कलाकारों की ध्यन्तता। व्यवसायी कलाकार तो समय पर आ भी सकते हैं किन्तु अस्थायताधिकों के नियम समय पर पहुँच कर एक माह तक पूर्वाभ्यास चलाना बड़ा कठिन कार्य प्रतीत होता है।

कलाकार (अभिनेता) प्रायः पूर्ण पाठ स्मरण न कर सकने के कारण पारव्याचक (Prompter) पर निर्भर रहते हैं। पूर्वाभ्यास में गोपनीयता आवश्यक होती है। नाट्य कला जो सामूहिक सहयोग मांगती है उसमें बिना परिष्कृत

पूर्वाभ्यास सम्भव नहीं है।¹ पूर्वाभ्यास में भी अनुशासन की बहुत आवश्यकता है। नियत समय पर आना तथा निदेशक की आज्ञानुसार कार्य करना आवश्यक है। श्री कृष्णदास ने 1547 ई० के वेर्सेली में पञ्चन के लिये बहुत युक्ति युक्त बात कही है। यहाँ रिहमल में देरी के कारण 'बण्ड शुल्क' देना पड़ता था शराब पीना वर्जित था और इमा तरह निदेशक का अवहेलना करना भी वर्जित था। अभिनेता बहुत अधिक परिश्रम करके स्वयं को सामना भी करते थे। इसका एक निश्चित विवरण भी प्राप्त है। 1437 में मुत्ती पर किये ईसा और फासी पर सत्कार्ये लूडा का मृत्यु स वचामे के लिय काटकर बीच गिरा दिया गया था।² पूर्वाभ्यास में अनुशासन और कठिन परिश्रम द्वारा ही नाट्य प्रदर्शन सुन्दर हो सकता है।

पूर्वाभ्यास नये पुराने सभी नाटको हेतु आवश्यक है। जीवन भर एक ही भूमिका करने वाले अभिनेता भी पूर्वाभ्यास करते हैं, चाहे योशी नर के लिये ही क्यों न हों। हमारे बाप के मुख पर ठहरने हैं। उमिता जन ने 12 वर्षों में खेले जाने वाले 1000 नाटकों के लिए लिखा है उनमें एक है देविद रेहन, जो नाटक में मजदूर मजदूर का गोल बना करते रहें। वहाँ सप्ताह 11 वर्ष 4 महीने तक हम भूमिका का निभाया। विश्व में किसी भी एक भूमिका में नर व्यक्ति के, इतने दिन तक लगातार अभिनय करने का यह एक अनोखा उदाहरण है। श्री कृष्णदास ने अपना अनुदान पुस्तक रंगमंच के अध्याय 10 (अमरुत साहस्रिय मुत्ता त नाटक) में 16 वीं शताब्दी के अभिनय के बारे में लिखा है—एक प्रसिद्ध अभिनेता के बारे में यह कहा जाता है कि उसने 70 वर्ष की उम्र में भी प्रवी की भूमिका की। एक ही भूमिका जीवन भर करने का कारण इस प्रकार के अभिनयों में अभिनेता को पूर्ण कान्ति प्रदान हो गया था।³ मनीषी की भाषा में इसे 'श्याज' कहा जाता है।

1. पूर्वाभ्यास के समय जो कमियाँ (चाहे उच्चारण में हों अथवा अभिनय में) रह जाती हैं वे प्रदर्शन में भी बनी ही रहती हैं। इसीलिए पूर्वाभ्यास नाट्य प्रदर्शन

1. रंगमंच और मवदानन्द, पृष्ठ 32

2. रंगमंच शौल्डन चनी अनु० श्री कृष्णदास पृष्ठ 197

3. साप्ताहिक हिन्दुस्तान (18 जनवरी 1970 पृ० 22) 'माउस टैप नाटक जो मजदूर वर्षों से खेला जा रहा है—उमिता जन

4. हमारा नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास पृ० 277

का एक बहुत आवश्यक घम माना गया है। पूव धम्मस्त होकर प्रागभिन्न का प्रस्तुत किया जाने। मुन्य पूर्वोभ्याम' 'ग्रन्डरिहसल' कहलाता है। पूर्वोभ्याम मे प्राय बहुत समय तिरा जाता है। नाकि कितो प्रकार की कमान रहे और प्रवर्णन की पूर्ण स्थिति तयारी हो मके। पूर्वोभ्यास सवत्र आवश्यक माना गया है।

श्री हणदास ने रामच के अध्याय 2 मे पृष्ठ 47 पर प्रादिम जातियों के मृत्यु के विषय लिखा है—उनके मृत्यु घटों और कभी कभी कइ दिना तद्वत् लगातार चलत थे। उनके पग और उनकी मुद्राएं लगातार बदलती रहती थी। एक गलत पग उस जाति के विरुद्ध अपराध समझा जाता था और यह माना जाता था कि ऐसा करने से देवता रुष्ट हो जाते हैं। आज जो प्रादिम जातियाँ हैं उनमें प्रथमर ऐसा होता है कि जरा भी गलती पर पूरा का पूरा मृत्यु राक दिया जाता है और सम्पूर्ण उत्सव को फिर से दुहराना पड़त है। भाविरियों मे प्रथम कोई एक शब्द भी भूल गया हा प्रथवा उमका गलत उच्चारण हुआ हो तो यह विश्वास किया जाता है कि ननक प्रथवा अभिनेता की मृत्यु अवश्य हा जायेगी। ऐसे भी उदाहरण मिलते हैं जब ऐसा गलती करने वाले अभिनेता को मृत्युदण्ड दे दिया गया है।

रामनगर काशी मे श्री रामलीला के लिए रामनगर के महाराजा जिन अभिनेताओं का चयन करते हैं उन्हें प्रश्न के दो माह पूव मे पूर्वोभ्याम मे रामनगर मे ही आकर रहना पड़ता है। उन सभी अभिनेताओं को रामनगर दुग के पाम वाली घमशाला मे रामलीला का पूर्वोभ्याम व्यास जाति के उच्च ब्राह्मणों द्वारा कराया जाता है। महाराजा स्वयं उस समय विराजमान रहते हैं। पूर्वोभ्यास में गली हान पर उन पर 'ग्रन्डशुल्क' लगाया जाता है। वे 24 (चौबीस) घंटे सराय में ही रहते हैं। उनके लिये घर पर आना-जाना मना होता है। खाने-पीने का पूर्ण प्रबंध महाराजा की ओर से किया जाता है। परिवार के सदस्य यदि उनसे मिलना चाहें तो रामनगर दुग के पडोम की घमशाला में आकर रह सकते हैं।

डॉ० भानुशंकर मेहता का कथन भी ध्यान देने योग्य है। वे लिखते हैं—रिहमन पर जायत हमारे नाटको में सबसे कम ध्यान दिया जाता है। जिन्हें पाट मिलता है। रूपपूर्वक आ जाते हैं सवाद दुहरा लेते हैं। बड़े कलाकार कहते हैं कि पाप मेरी-बिन्ना-छोटिय-में प्रपना पाट मच पर-कर लुगा। छोटे-कलाकार रहने

1 दिनांक 7-6-70 का रामनगर दुग के श्री सम्पूर्ण प्रमाण श्रीवास्तव से भेंट वार्ता।

हैं कि मेरा पाट तो है ही कितना लो जबर हा तो कहने हैं कहूँगा। दो शब्दों में लिए हर रोज अपने चार घंटे क्यों बर्बाद करूँ ? बसब में यदि पचास कलाकार हैं जिन्हें पाट मिला है वे ही अभ्यास के लिये पधारते हैं। बाकी के मांग समय व्यय नहीं करते। फिर भी नियमानुसार गिहसल की बात तो सभी प्रपूर्ण ही है। हमारे यहाँ पर नाटक चुनने से अभ्यास प्रारम्भ करने से पहले नाटक पढ़ने (ड्रामा रीडिंग) की परम्परा भी नहीं है। फलतः गलत पात्र का चुनाव एक घाम बात है। पुराने जमाने में श्रेष्ठ गिहसल पर बहुत जोर दिया जाता था। यह भी अब प्रत्यक्ष हो गया है। फुलहूँस का बोल कह अब तो हाथ या पैदाउट जैसे शब्द-गिहसल भी नहीं होते। उस तम नाटक सीधे मंच पर पेश कर दिये जाते हैं। अतएव गिहसल की महत्ता समझन और उद् नियमानुसार करने पर गम्भीरता से ध्यान देने की आवश्यकता है।¹

प्रथम व्यवस्था एवं काय संचालन —

प्रमाण रणपरिवेश का निर्माण गायक रंग प्रस्तुतियों का अनिवार्य आधार है। 'बना प्रथम मंच कुछ अग्रिम है। समुचित प्रथम व्यवस्था के अभाव में निर्देशक तथा उसकी टीम व मास्टरफ म टिकिट बचन हैं, चर्चा इकट्ठा करना है, विज्ञापन माने हैं अथवा रणद्वारे आम जनता एवं संप्रदाय है आरंभ समझाए समय समय संचित हाकर पूर्वोक्त तथा प्रभुति में बाधक मिट जाती है। ये सारे काय प्रथम कलाकारों को हा करने पड़ते हैं। रणद्वारे आम जनता एवं आयकर से बच निकलन की एक बला है। यदि शुभमवस्थला टिकिट बच जायें तो कर अवश्य ही लगेगा। अतः नाय पीसा हरा, सपना आदि रंगों के आम जनता एवं क्रमशः 5, 10 15 50 अथवा 100 रुपये के संप्रदाय जायें और जा रंग प्रेमो जितना स्पष्ट देगा उसे बसा पूर्व निश्चित रंग का काट (आम जनता एवं) देकर उसके अनुसार दर्ज में बिठा दिया जायेगा। अतः अव्यावहारिक समस्याओं को हा नाट्य प्रदर्शन के लिये दूर उद्यम से घन पत्र करके समझा प्रस्तुतीकरण करना होना है। ऐसा संस्थाएं अर्थात्वा क का गवर्नर एवं म एक या १ प्रस्तुतीकरण ही कर सकती हैं। कभी-कभी ऐसी भा व्यावहारिक संस्थाएं संगठित की जाती हैं जिनका मिशन (उद्देश्य)

2 श्री नाट्यम वर्ष 8 मनु 1969-70, पृष्ठ 8, पृष्ठ 29

3 श्री नाट्यम, श्री बुवरजा अभिवादन, पृष्ठ 46

होना है—समाज में नाट्य प्रस्तुतियों के द्वारा शिक्षा एवं सभ्यता का संचरण। ऐसी स्थिति में वे शहर शहर भ्रमण करती हैं। ऐसी संस्थाएँ टिकिट लगाकर प्रदर्शन करती हैं पर इन्हें व्यावसायिक नहीं कहा जायेगा, क्योंकि टिकिट लगाकर धन कमाना उनका उद्देश्य नहीं होता। वे तो अपने व्यय निर्वाह के लिए टिकिट लगाती हैं। श्री पृथ्वीराज कपूर के पृथ्वी थियटर का उदाहरण यहाँ दिया जा सकता है।

सद्यस्ति यथे प्रवृत्ति का स्वरूप बह गया है। व्यावसायिक संस्थाएँ अपनी संस्था के मध्यमों से अधिक व्यापक अथवा व्यापक अथवा मासिक शुरू भी करती हैं। ऐसी संस्थाएँ यद्यपि एक या दो बार सांस्कृतिक कार्यक्रम प्रस्तुत करती हैं। व्यावसायिक संस्थाएँ प्रायः कलाकारों के लिए साधक होती हैं। परन्तु कभी कभी साधक भी मिट जाती हैं। जिन कलाकारों के पास धन नहीं रहता वे उनकी साधारण सदस्यता स्वीकार नहीं कर पाते और व्यावसायिक संस्थाएँ उनकी कला में रुचि नहीं रखती हैं। व्यावसायिक संस्थाएँ कम कलाकारों से बहुत लाभ उठाती हैं।

प्रदर्शन एवं सभ्यता—

संस्कारण हेतु किसी नाट्य जाला एवं सभ्यता स्वीकृत मंच स्त्री-पुरुष (हाल) विश्व विद्यालयीय रंगमंच धारण न करे जा सकते हैं। कहीं कहीं मंच सुलभ नहीं होता है। मिलते भी हैं तो शहर में बहुत दूर छूट अथवा आवश्यकता से अधिक को। मंच पर सेटिंग का आरूप-प्रकाश ध्वनि की व्यवस्था पत्रवाचिकाओं और यंत्रिकाओं का प्रयोग और नियोजन व्यवस्था का भी अपना महत्त्व है। हिन्दी जगत में टिकिट मंच प्रायः सुलभ है। इतर मंचों की धारणा नाट्य प्रदर्शनों की ओर ध्यान दिया जाना चाहिए। को-को शहरों में मंच स्त्री-पुरुष, स्त्री-पुरुष, स्त्री-पुरुष मंच आदि बनवाए गए हैं। इनमें नाट्य प्रस्तुतियाँ को प्रोत्साहन मिलता है किन्तु वे भी उच्च नाट्य हैं। नाट्य प्रस्तुति के धन का भी पूँजी इन मंचों का उपयोग होता रहता है।¹² इसलिए कभी कभी इनका उपयोग कठिन हो जाता है।

मंच की आवश्यकता नाट्य के अनुसार होती है। यदि नाट्य मुक्तपरिवेश चाहता है तो उसे अपने स्थान में निर्मित करना पड़ता है। इ. प्रकाश की मुक्तकाली मंच, स्त्री-पुरुष मंच प्राणल नई दिशों, इसका उदाहरण है। कई बार

ऐसे स्पाई मच भी बना लिए जाते हैं जहाँ प्रतिवक्त्र परम्परानुगत नाट्य प्रदर्शन होते हैं जस रामनगर क सीला मच ।

दशक (सामाजिक)

दर्शका को विजिटस, साइड म, स्पेक्टेटम सामाजिक प्रेक्षक तमाशबीन आदि नामों से संबोधित किया जाता है । नाट्य प्रस्तुतीकरण की सम्पूर्ण प्रक्रिया दशका के लिए ही होती है । उही को प्रतिक्रियानुसार रंगमंच की पूरी स्वरूपा निर्धारित होती है । दूसरे शब्दों में यह कहा जा सकता है कि दशक नाटक प्रक्रिया का मूलधार है । प्रेक्षक नाटक में प्रायः अपने भावों को अभिव्यक्त करता है तथा उस अपने तत्व की कसौती पर कसता है । जिसका प्रत्यक्ष प्रभाव नाटक व कलाकारों वसक आयाजकों और नाट्य सम्पादा पर पड़ता है ।¹ नाटक का उद्देश्य है दशको का प्रतिरोध ।² प्रस्तुत यह कहा जा सकता है कि दशक रंगमंच का एक बहुत ही अनिवार्य एवं महत्वपूर्ण अंग है । दशकत्व की अनिवार्यता व कारण रंगमंच एक व उद्यान का रूप धारण कर लेता है । (जस अमेरिका में ब्रौटव का रंगमंच) फिर उस गृह रूप में चनाया जाता है । माउन्टप जसा जामूसी (रोमांच) नाटक लम्बे में लगातार दस साल तक चलता रहा है ।³

दशक रंगमंच का संसाधारण तत्व है जो आज हिन्दी रंग प्रान्तीयता में चर्चा का विषय बना हुआ है । दशक वगैरे प्रकार का माना गया है (1) दशका (सामाजिक वगैरे) (2) गृही अथवा प्रबुद्ध वगैरे । इनमें भी कई प्रकार हैं । दशका का अध्ययन करते हुए हम दशक रचि को भी नहीं भूल सकते । विभिन्न स्तरीय दर्शकों के अध्ययन के अंतर्गत अनेक कई औचित्य प्रत्यक्ष सामने आते हैं जस दशक वगैरे क्या होता है ? कसे जुटाया जाता है ? विशेष दशक वगैरे क्या होता है ? दशक नाटक का होना है या प्रस्ताता तकनीक किसी अभिनता अथवा व्यक्ति विशेष का ? प्रबुद्ध दशक जिसे रंगमंच के व्यावहारिक यात्रिक और सिद्धान्तिक पक्ष का जननी-समीक्षक कहलाता है । वह दशका में श्रेष्ठ दशक कहलाता है ।

1 शी नाट्यम-सम्पादकीय पृष्ठ 5

2 दशक और आज का हिन्दी रंगमंच श्री श्यामसुन्दर कनाडिया एवं श्री विष्णुकांत शास्त्री पृष्ठ 6 9

3 दशक और आज का हिन्दी रंगमंच श्री नमिचन्द्र जन पृष्ठ 16

मंचन (प्रस्तुतीकरण)

मंच-व्यवस्था पूर्ण हो जाने के बाद मुख्य प्रश्रयन के एक दिन पूर्व उप नाट्यकृति का मुख्य पूर्वार्थ्यास (ग्रन्थ रिहपन) होता है ताकि इसमें जो भाषा-त्रुटियाँ नों व दूर से स्नि ठीक कर ली जाए। 'ग्राह रिहपन' में मुख्य नाट्य प्रस्तुतीकरण की सम्बन्धी जुगई जाती है। स्वयं भी लगभग उतना ही होता है।

मुख्य प्रस्तुति हान के समय के प्रकार की कठिमाईयाँ छाती हैं तथा कई रद्दावतन हो जाते हैं इनका पध्वन इमी विचारक्रम में किया जाता है। प्रस्तुतीकरण के बाद भी कलाकारों की पारस्परिक सम्बन्ध का आदान प्रदान होता है। कोई कलाकार अपने अभिनय में स्वयं समनुद्ध लगता है। उसे प्रायश्चित्त होता है। कभी वह अपने साथी कलाकार की कटु आलोचना करता है। पत्रवाहियों के पीछे कभी-कहा प्रशंसा की चौछा आ जाता है। समीक्षक भी अपने समीक्षा की आश्रम ममाणा करता है। सज्जाधीन और रगलपनकार की भी यही स्थिति होती है।

प्रतिक्रियाएँ—

मंच पर नाट्य प्रस्तुतीकरण को जब प्रबुद्ध दशकवृद्ध देखता है तो उसके मस्तिष्क में उस प्रस्तुति का अनुसूच या प्रतिकूल प्रभाव पड़ता है। चेतन मन की कुंज रचिनिर्माण दायीठ में भी पकड़ हो जाती है। यह ममीया कलात्मक (धीम) उनकी प्रस्तुति में अभिनय आदि से सम्बन्धित होती है। अथक प्रायः निर्देशक, अभिनय मेरुअप इन्नि प्रदान प्रकाश प्रयोग, मंच प्रकार नाटक की भाषा शैली, प्रस्तुतीकरण की नवीनता आदि तौरों पर विचार करता है। ये विचार मौखिक या लिखित रूप में व्यक्त होकर प्रतिक्रिया कहलाते हैं। यद्यपि सभी दर्शक समीक्षक नहीं हो सकते किन्तु भी प्रबुद्ध दर्शक उन प्रस्तुति विशेष का तुलनात्मक एवं आलोचनात्मक अध्ययन सबक सम्मूल रखता ही है।

तकनीकी पक्ष—

रंगमंच के तकनीकी पक्ष का पारिभाषिक शब्दावली में रंगशिल्प अथवा रगतत्र कहते हैं।

रंगशिल्प (रगतत्र) —

शिल्प का अर्थ है (जीन + प ह्रस्व) कला आदि कर्म। आभ्यासन व मत ग न योगात आदि 64 बाह्य क्रियाएँ और आभ्यास-धुम्वन आदि 64 आभ्यातर

कियाए गिने कहलानी हैं । कारोगरी हुनर स्तुवा होता है ।¹

इसे प्रपेजी म स्टेज टेक्नीक (Stage Technique or Stage Craft) और हिन्दी म मंच तकनीक भी कहने हैं । रंगशिल्प का प्रयोग मञ्चुत नाट्य म प्राय हुआ करता था । हिन्दी नाटको न भी इसे अपनाया है । किन्तु पाजकल मंच नामान्तर रंग तकनीक या मंच तकनीक रूप मे हो गया है । कभी-कभी मंच प्रयोग (रंग प्रयोग) एवं मंच सज्जा (Stage Setting) मंचो मे भी रंगशिल्प का प्रथ बोध कराया जाना है । यद्यपि 'मंच सज्जा' रंग शिल्प के विधान का एक प्रमुख पक्ष है ।

रंगशिल्प के छ तम मंच सज्जा (1) (Stage Setting) (2) प्रकाश व्यवस्था (3) प्रश्रन जलो (यथाथ एवं यथायामाम प्रदशन) (4) पत्र कथा लेखन शिल्प (5) मंच निमाण (6) रंगनेपन एवं सज्जभूषा (7) इवनि प्रादि के प्रयोग प्राह्य है ।² कुछ विद्वानों का बयन है कि रंगशिल्प पारंपार्य रंगमंच मे ही ग्रहण किया गया है । डॉ० अज्ञात के अनुसार प्राचुरिक रंगशिल्प को अपनाने की दिना में बंगला रंगमंच अग्रणी रहा है । बिजली की चमक बरखल प्रादि दृश्य सच प्रथम 'श्याम बाजार थियटर' द्वारा भारतभद्र राय गुणाकार के विद्यामुंदर के प्रदशन के समय सन 1835 ई० मे दिलात गत थे ।³

डॉ० अज्ञात ने रंगशिल्प का प्रथ मात्र प्रयोग (बिजली की चमक, मंच पर चर्चा के बादले की उम्र घुमड़ प्रादि) तक ही सीमित कर उसे पारंपार्यानुकरण बतलाया है । किन्तु रंगशिल्प को केवल यात्रिक प्रयोग मान लेना समीचान प्रतीत नही होता । अगर तकनीकी और यात्रिक सुविधाएँ ही सब कुछ हानी तो होनीबुद्ध हा सच ध्येष्ठ बलात्मक फिल्मो का इजारेदार होता और प्राध्वे अष्ट बलात्मक नाटको का ।⁴ ताराथ यह कि रंगशिल्प में मात्र यत्र योजना ही नही रहती प्र

1 मञ्चुत मञ्चपथ कीमृम सम्पादक चतुर्वेदी द्वारकाप्रसाद जर्मा पृष्ठ 1111

2 हिन्दी नाटक और रंगमंच की कुछ प्रवृत्तियाँ प्राधार भागतीय रंगमंच त्रिपथक अध 11 अंक 4 नवम्बर 65 फरवरी 66 डॉ सुरेश प्रवल्थी पृष्ठ 16 म 18

3 नागरी पत्रिका वर्ष 1 अंक 6 7 प्राच अप्रैल 1968 डॉ अम्बुनाल मुत्तानिया अज्ञात पृष्ठ 56

4 प्राधार (नारायण) अध 11 अंक 4 नवम्बर 65 फरवरी 66 नल्किशोर मित्तल पृष्ठ 74

यनों का भी इसके सामिन्व्य में माना आवश्यक माना गया है। रगचित्य विद्या को पाठ्यवाच्य अनुकरण से प्राप्त न बतलाकर संस्कृत नाट्य परम्परा में घटित करना अधिक उपायोचित होगा क्योंकि नाटक में मञ्चाई का भ्रम पैदा करने के लिये उन दिनों भी भरतक प्रयत्न किया जाता था। हाँ, यह बात सही है कि रग का वेग, स्वर्गारोहण अवतरण आदि के दशन आधिक अभिनय के सहारे नहीं कराये जा सकते थे अतः 'रूपमति', 'नाट्यमति' जैसी स्वशब्दों की सूचनाएँ दी गयीं जाती थीं। पुनः रग का आकाश में उड्डयन, इन्द्र के रथ में बैठकर दुष्यन्त का पथ्यो पर घाना, भानुमति का आकाश में उड्डना आदि के सबंध में तो दशक कहना या अनुमिति करने को वाच्य अवश्य होते होंगे। प्राज्ञ भी मंच पर ऐसे दृश्यों को दिखाना आसान नहीं है।¹

अतः स्पष्ट है कि भारतीय नाटक की प्रकृति और स्वभाव यूनानी नाटक से पूर्णतया भिन्न है। इसका रगमच तथा इसकी अभिनय कला यूनानियों से पूर्ण है।² उक्त वचनों के आधार पर यह सिद्ध हो जाना है कि संस्कृत नाटकों के अभिनय के लिए रगचित्य आधार-भूत रहा है। श्री गार्गी के अनुसार वह अभिनय प्रायः प्रतीकधर्मी रहा है। संस्कृत नाटकों में अभिनेता नदी पार करते हैं, हाथी की सवारी करते हैं आवास में उड़ते हैं, सब केवल हस्तमुद्राओं के भाव प्रचलित अभिनय द्वारा। यदि अधिकार दिखाना अभीष्ट हो तो मंच का प्रकाश बुझा नहीं दिया जाता था बल्कि तेज रोशनी में अभिनेता हाथों से राह टटोलता हुआ इस प्रकार चलता था कि घोर अंधकार का मिथ्या आभास होता था। कालीदास के अभिज्ञान शाकुन्तलम् नाटक में रथ पर सवार दुष्यन्त जंगल में हिरन का पीछा करता है तो वास्तविक रथ मंच पर प्रदर्शित नहीं किये जाते थे। शकुन्तला पूनः छोड़ती है और सताओं को सींचती है किन्तु मंच पर न पूनः होते थे न पानी घीर न बेलें। यह सब अभिनय का चमत्कार है।³ कभी कभी विमान या चौड़ी पर बैठे हुए राजा प्रवेश करते थे (ततः प्रविशति आसनस्थो राजाविदूकश्च) उस समय अभिनय पूर्ण प्रतीकारम्भ होता था इसलिये स्थान स्थान पर नाटकों में

1 प्राचीन भारतीय रगमच वर्ष 11 अंक 4 डा. मो. दि. परावर पृष्ठ 22

2 'रगमच' बलवन्त गार्गी पृष्ठ 33

3 रगमच बलवन्त गार्गी पृष्ठ 21

‘रथावनरण नाटयति’ अथवा घटसेचन नाटयति’ आदि रंग सन्नेत दिये हुए हैं। उस समय न रंग होता था और न घट बन चुकता नाट्य मान होता था, जसा कि चीनी नाटकों और योरोप के प्रतीकात्मक नाटकों में प्राप्य है ¹

1. ग्रन्थु डा० अज्ञात का यह कथन कि भारतीय नाटकों ने रंगशिल्प पश्चिम से ग्रहण किया, अतिरिक्त हो जाता है। संस्कृत एक समृद्ध भाषा रही है उस पर पाश्चात्य रंगशिल्प की छाया दृष्टिगत नहीं होती। संस्कृत नाट्य-प्रदर्शनों पर यदि पाश्चात्य रंगशिल्प का प्रभाव होता तो उस समय सच्चाई का भ्रम पैदा करने के लिये बिजली का चमकना, बादलों का मंच पर दिखाना आकाश में उड़ना आदि यंत्रों से दिखाया जाता और प्राणिक अभिनय की जगह यंत्रों की चर्चा मिलती। हा पाश्चात्य प्रभाव पारसी कम्पनियाँ पर प्रचलित दिखाई देता है। हिन्दी नाटकों के प्रदर्शन में भी बादलों को मंच पर दिखाने के लिये गुनार (साल पीली नीली) का प्रयोग होता है। पटवाईमो के दोनों ओर कुछ कलाकार अपनी हथेलियों पर कई रंगों की गुलाब रखकर फूँक से उड़ाकर मंच की ओर फटते हैं। तल-प्रतियों (Footlights) के प्रकाश के कारण वे रंग बावत सरीखे दिखाई देते हैं। यह हमारा निजी प्रयोग है जिसकी अप्रह्वेलना नहीं की जा सकती। यह प्रक्रिया सत्यामास करने में समर्थ है।

आधुनिक रंगमंच का जहाँ तक प्रश्न है डा० अज्ञात का कथन नकारा नहीं जा सकता। आज मंच पर साइक्लोसामा के माध्यम से वास्तविक वादल वर्षा रात्रि-सूर्योदय आदि दृश्यों के प्रयोग प्रदर्शन हो रहे हैं, जिन्हें पाश्चात्य शिल्प का देन कहा जा सकता है। यह महज स्वीकार्य है कि हिन्दी रंगमंच में समय और रसिक के अनुसार भाति भाति के प्रयोग होते चले आ रहे हैं फलतः हमारा रंगशिल्प परिष्कृत होता आ रहा है।

मंच सज्जा (Stage 'setting')

नाटक के कथानक को दृष्टि में रखते हुए मंच पर जो सामग्री जुटाई जाती है उसे मंच सज्जा कहते हैं। मंच सज्जा नाटक के कथ्य एवं पात्रों के चरित्र-प्रकार का काय करती है। मंच सज्जा को कभी कभी सजावट मान लिया

जाता है, जो कबल एक सतही दृष्टिकोण है। जब इसे रग व्यवस्था शब्द से संबोधित किया जाता है तो इसका भय और भा विस्तृत हो जाता है। इसमें हमें उन सभी उपकरणों का अध्ययन करना पड़ेगा जो नाट्य-प्रदर्शन हेतु व्यवस्थित किए जाते हैं, जैसे मंच निर्माण करने पाट, वस्त्रियाँ, प्रतिजिवा ध्वनिमयों की व्यवस्था, प्रकाश, व्यवस्था दर्शकों के बैठने की व्यवस्था आदि। यत मंच सज्जा की रगव्यवस्था मान्यता अक्षम्य भूख होगी। कभी कभी मंच सज्जा शब्द पर्याय प्रदर्शन में यों भी प्रयुक्त होता है।

मंच की सत्य नाट्य वस्तु के अनुकूल बनाया जाता है, जैसे 1948 में बर्माई के मरिन ड्राइव के मैदान में 'देवता' नाटक के लिए त्रिपरिमाण्य त्रुला एक दृश्य बहुपेठात्मक दृष्टिकोण रगमच (Mono scene Multi setting Perspective Stage) बनाया गया था, जिसके एक दृश्य में दो भवन सड़क और उपवन के पाछे बर्माई का पूरा दृश्य, मैरीन लाइ न, भट्ठान, चीड़ता हुई बिजला की देवतादिवा, मगर के मछ प्रासाद स्वाभाविक रूप से पृष्ठ दृश्य बन गए थे।¹ एम और घनेव उदाहरण दिये जा सकते हैं।

मंच सज्जा सहा माने में यथाय प्रदर्शन की प्रतीक है, साथ ही यथाय का निर्माण कर भी है। मंच पर ओ वस्तुएं दिखाई नहीं जा सकती उ ह प्रतीक रूप में या तो पदों पर चित्रित कर दिया जाता है, यथाय मंच पर सकेतो द्वारा व्यक्त कर दिया जाता है।² समुच्च नाटकों में रगमच पर निहासन, रय और जीवित्र पशु तक प्रदर्शित कर दिये जाते थे। मत्तवारिणी का प्रयोग प्राकाश माग में होने वाले दशाचारों को प्रदर्शित करने के लिये होता था।³ कहीं कहीं मंच सज्जा की भी प्रतीकात्मक रूप से संस्कृत नाटकों में दिखाया जाता था, यस्तु जिन स्थानों पर रगमचोय सज्जा साधारणतया की जाती थी, वहाँ भी सेटिंग के लिये कोई स्थान नहीं होता था। 'गुप्तता' नाटक राजा और उसके सारथी के जंगल में प्रवेश क दृश्य से प्रारम्भ होता है। ये दोनों प्रतिपर दृश्य हैं।⁴

1 वि. वि. विश्वकोष, खण्ड 6 पृष्ठ 293

2 रगमच (गेल्डान चेनी), अनु या वृष्णदास पृ 153-156

3 हमारी नाट्य परम्परा श्रीकृष्णदास पृ 102

4 रगमच (गेल्डान चेनी) अनु श्रीकृष्णदास पृष्ठ 142-143

निकोप आदि नामों से पुष्पांश जता है । सस्तेज नाम्य प्रदर्शनो म प्राज
तक निरंतर प्रकाश व्यवस्था समयानुसार चंगती करती दिखती है ।
भारत के अनुसार रंगमंच पर अनेक दीप रखे रहते थे, जिनमें
नाटक प्रारंभ होने पर कोई व्यक्ति दीपक द्वारा प्रज्वलित कर
देता था । प्रवेशी दृश्य पर भारत में जो रंगमंच चले उनमें पहले गंत की बत्ती
का फिर जूना बत्ती का, (केलशिपम लाइट या लाइम लाइट) का फिर बिजली की
बत्तियों का प्रयोग हुआ । अतः भारतीय रंगमंच पर एकमुक्त दीप (इनकेन्डोसेंट
लैम्प) के अतिरिक्त अनेक प्रकार के बिजली के प्रकाश-दीपों द्वारा मदक (हिमर)
के सहारे कम-से अधिक प्रकाश देकर विभिन्न रंगों के प्रकाश का प्रयोग किया
जाने लगा है । कबत रंगदीपन जैसा स्वतः एक बसा जन गई है ।¹

। सस्तेज नाट्य (जिसमें कुछ परवर्ती नाटको) में प्रकाश व्यवस्था के लिए
मशालों का प्रयोग होता था । न्यूयार्क जैसे मुख्यस्थानों में भी 18 वीं शताब्दी
(1750 ई. तक) में भीमबत्तियों से नाट्यशालाओं को प्रदीप्त किया जाता
था । भारतीय रंगमंचों पर पहले प्रकाश व्यवस्था के लिए तेली (मिट्टी के दीपों
में बिनीला सहित रुई डालकर उन्हें जलाया जाता था उसे तीसा कबूत है) का
प्रयोग होता था । अधिकतर इन्हें तब बत्तियों को अथवा प्रयोग में लाया जाता था ।
सन 1860 में तब बत्तियों का प्रयोग नहीं था । 1880 के बाद रंग बत्तियों का
प्रयोग आरंभ में होता आरम्भ हुआ था ।² श्री कृष्णदास के अनुसार दक्षिण
भारतीय रंगमंचों में कई प्रकार के अभिनय दिन में होते हैं जबकि प्रकाश की
प्रत्यक्षता ही नहीं होती किन्तु कुछ रात में ही होते हैं जिनमें बड़े बड़े
दिये और मशालें जलती हैं । भारत में सिनेमा के आरम्भिक काल में नाट्य
प्रदर्शन के लिए भी बिजली का प्रयोग होने लगा ।³ वास्तव में जो परे बादलों
की गड़गड़ाहट, बिजली का चमकना, वाणी का चरतना-आदि चमत्कार इसी पर
आधारित थे । लाट नाट्यों में प्रकाश व्यवस्था के लिए कहीं बिजली का प्रयोग
होता दिखलाई नहीं देता ।

1 हिन्दी विश्वकोष (खण्ड 6) सम्पादक राम प्रसाद त्रिपाठी, पृष्ठ-295

2 श्री धर्मलालजी नायर से वार्तालाप

3 हमारी नाट्य परम्परा, श्री कृष्णदास पृष्ठ 359

यह प्रकाश व्यवस्था उन मंचों पर भी उपलब्ध है जहाँ पर सरकारी रवीन्द्र मंच बन हुए हैं।¹ प्रकाश उपकरणों से संबंधित टेक्नीक स्टेज लाइटिंग पठनीय है। श्री सर्वदानंद ने भी प्रकाश के माध्यम से उत्पन्न रंगों का व्यावहारिक (अनुभूति गत) चित्रण किया है।²

प्रदर्शन शैली

प्रदर्शन शैली के अलग त उन सभी पक्षों को लिखा जा सकता है जो प्रातु-लीकरण से संबद्ध है ज से नाट्यों में सूत्रधार निदेशक एवं पात्रों का प्रवेश, नाट्या-रम (मंगलाचरण) पात्र प्रस्थान, पाश्व बाधन, घटना विशेष के अनुसार ध्वनि का प्रयोग नाट्यानुगत वस्तुभूषण रंगलेपन आदि। ये प्रयोग संस्कृत रंगमंच में लोक नाट्यों में और नवीनतम नाट्य प्रदर्शनों में किस प्रकार होते हैं, इसका अध्ययन प्रदर्शन शैली के अलग त ही किया जाता है। प्रदर्शन शैली को तीन भागों में विभक्त किया जा सकता है (1) यथाथ प्रदर्शन (2) यथायाभास (3) प्रतीक प्रदर्शन। नाट्य क यथाथ प्रदर्शन शैली को लगभग पञ्चानवे प्रतिशत पाश्चात्य नाट्यकारों ने अपनाया है। यथार्थ का प्रदर्शन भारतीय रंगमंचों पर भी द्रष्टव्य है। प्रात प्रमाणों के अनुसार संस्कृत नाट्य प्रदर्शनों में रथ, जीवित पशु आदि मंच पर प्रस्तुत कर दिए जाते थे।³ किन्तु अधिकतर प्रदर्शनों में प्रतीक शैली ही प्राप्य है। विदेशी रंगमंच भी प्रात प्रतीक शैली का अनुवर्ती रहा है।⁴

भारत के नवीनतम मंच प्रयोग यथायाभास पर आधारित हैं। पारसी मंच की शैली भूलतः चमरकार प्रदर्शन की थी किन्तु उसे भी यथायाभास शैली में ग्रहण किया जाएगा। उन नाटकों में पात्रों का वय अवया स का दाह आदि के जो दृश्य दिखाए

1) द्रष्टव्य— रवीन्द्र मंच जयपुर के प्रशासी अधिकारी श्री कमवीर माधुर का पत्र दिनांक 27-11-69

द्रष्टव्य— स्टेज लाइटिंग लेखक फ्रैंडि एच फ्रेजर

2) रंगमंच— सर्वदानंद — पृष्ठ 133

3) हमारी नाट्य परम्परा— श्रीकृष्णदास, पृष्ठ 102 तथा

रंगमंच बलवंत गार्गी पृष्ठ 180-181

4) हिन्दी साहित्य संघ 6 पृष्ठ 292-293

जाते थे। ये यथार्थ के होकर यथार्थभास, 'मूलक' ही थे। 'समसामयिक' युग में मोहन एव सेट पर, 'यथार्थ' नाट्य अदर्शन और ध्वनि-एव प्रकाश मिश्रित नाट्याभिनय यथार्थभास मात्र देता है, जिस अवश वे यथाय सगठे हैं। परंतु एक ओर भारतीय नाटककार प्रतीक से यथार्थभास की ओर बढ़े हैं तो दूसरी ओर पश्चिमी नाटककार प्रदशन शाली को ओर यथाय वाद की ओर लगे जा रहे हैं। अ से मध्य पर सभ्य का अभिनय प्रथमः प्राचीन रोमन रंगमंच पर हत्या के वास्तविक दृश्य आदि।

पटवर्धन, निखन शिखर भी इसका महत्वपूर्ण पक्ष है। आधुनिक रंगमंच के लिए नाट्य-धर्म का व्यवस्थित प्रशिक्षण दिया जा रहा है ताकि सटकथासार की नाट्यारभ, भाषा, चरमसोभा, सुसूक्ष्म आदि से संबंधित नित नूतन प्रयोग प्राप्त होते रहें। रंगमंच के लिए यह प्रशिक्षण निसर्ब बड़ा उपाय है।

मंच निर्माण

यह भी रंगमंच का एक महत्वपूर्ण पक्ष है। नाट्य शास्त्र में भरतमुनि ने इसका बहुत बड़ा विधान रचला है। भरत ने तीन प्रकार के प्रेक्षागृहों का विवरण दिया है। (1) विकृष्ट (लम्बा आयताकार) (2) चतुरस्र (वर्गाकार) और (3) त्रयस्र (त्रिकोण)। ये तीनों परिमाण के अनुसार तीन प्रकार के होते हैं—ज्येष्ठ मध्यम और कनिष्ठ। इनमें ज्येष्ठ (विकृष्ट चतुरस्र) 108 हाथ लम्बा होता है, मध्यम (विकृष्ट चतुरस्र तथा त्रयस्र) 64 हाथ लम्बा होता है और कनिष्ठ (विकृष्ट, चतुरस्र तथा त्रयस्र) 32 हाथ लम्बा होता है। इनमें से ज्येष्ठ प्रेक्षागृहों का, मध्यम राजाघर का और कनिष्ठ या छोटा साधारण लोगों का होता है। भरत ने इन प्रेक्षागृहों में मध्यम (विकृष्ट चतुरस्र त्रयस्र) को ही प्रेक्षागृह माना है क्योंकि उसमें पाठ्य और रंग साधन अभिनय अत्यंत सुविधा के साथ दिखाई सुनाई पड़ता है। मंच मापन का क्रम इस प्रकार है— 8 अंगुल का रज 8 रज का बाल 8 बाल का लिखा 8 लिखा का पैर 8 पैर का यव 8 यव का अंगुल, 24 अंगुल का हाथ (लंगरंग दंड फाट) और 4

- 1) दैनिक वीर अंगुल (नई दिल्ली) दिनांक 7 मई 1970 में छपी यह सूचना
- 2) रंगमंच श्री कृष्णदास पृष्ठ 124-125

हाथ का दंड होता है। इस नाप के अनुसार तीनो प्रकार के प्रमाणह इस प्रकार होंगे —

विकृष्ट	ज्येष्ठ	प्रेसागह	108 × 54	हाथ
"	मध्यम	"	64 × 32	"
"	कनिष्ठ	"	32 × 16	"
धनुरास्त्र	ज्येष्ठ	"	108 × 108	"
"	मध्यम	"	63 × 64	"
"	कनिष्ठ	"	32 × 32	"
शस्त्र	ज्येष्ठ	"	बीच से 108	हाथ लम्बा
	मध्यम	"	64	" "
"	कनिष्ठ	"	32	" "

भरत के धनुरास्त्र 64 हाथ (96 फीट) लम्बा और 32 हाथ (48 फीट) चौड़ा विकृष्ट मध्यम प्रेसागह ही बनाना चाहिये। भरत के नाट्य शास्त्र (द्वितीय अध्याय के श्लोक संख्या 20-21) में इसका विस्तृत वर्णन मिलता है।

घनेन च प्रमाणेन वक्ष्याम्येषा विनिर्णयम् ।

चतुर्ष्विष्टं करण्युर्ध्वीयं स्वनं तु मध्यम् ॥

हानिगणं तु विस्तारान्मर्त्यानां यो भवेदिह ।

अत उदयं कृतं च चतुर्भिर्नाट्यमण्डपः ॥¹

भूमि— जिस भूमि पर विकृष्ट मध्यम प्रेसागह बनाना हो वह समतल, पक्की और कठिन हो। उस भूमि में झाड़, मत्थाड़ निकाल कर हल खनवा कर उसमें स हड्डी, कील खापटी चास वृक्ष की छूटें और जड़े निकाल देने चाहिये। यह काम उत्तरा भाद्रपद, उत्तरा फाल्गुनी, विशाखा हस्त, पुष्य और धनुराषा नक्षत्र में करना चाहिये। भूमि स्वच्छ कर सन पर पुष्प नक्षत्र में बाल्यज भूत्र या बाल खन दोरी प लाकर नापना चाहिये क्योंकि दोरी प बीच से टूटने पर स्वामी का मरण तीसरे भाग पर टूटने में राजकोष चौथे भाग के टूटने पर प्रयोक्ता का नाश और नापने समय हाथ से दोरी छू जान पर कुछ न कुछ उबरकर होना²। इसलिये

अनुष्ठान मुहूर्त तिथि और उपकरण देखकर ब्राह्मणों को नृपत करके पुण्यवाचन कराकर शशिनजल लेकर सावधानी से डोरी लगाकर भूमि नापनी चाहिये । डोरी को 64 हाथ लम्बा फैलाकर उसके दो भाग करके पीठ के भी दो भाग बिये जायेंगे । उसके बाहर प्राचे भाग में रमणीय और पश्चिम भाग में नेपथ्यगृह बनाया जाय और शुभ नक्षत्र योग में शस्त्र कुटु भी मृदंग, झाँझ आदि बाजे बजाकर मंडप की स्थापना की जाय । इस अवसर पर पायण्डी सन्धासी, ब्रह्मसंग आदि सब प्रकार के अनिष्ट पुरुषों को हटा देना चाहिये । रात का दसो दिशाघो में गंध पुष्प, फल तथा अनेक प्रकार के भोज्य पदार्थों के साथ पुष्प में श्वेत अन्न की, दक्षिण में नीले अन्न की पश्चिम में पीले अन्न की तथा उत्तर में लाल अन्न की बली दी जाय और प्रत्येक दिशा के अधिष्ठाता देवता का मंत्र से आह्वान किया जाय ।

नीव डालने के समय ब्राह्मणों को घी और पायस (खीर) राजा को मधुरक (वही घी और मधु) तथा मंडप बनाने वाले को गुडोदन (गुड़ और भात) खिलाकर मूल नक्षत्र में किसी विज्ञान से ही नाट्य की नीव डलवानी चाहिये और शुभ मुहूर्त तिथि तथा करण के अनुसार भीत (दीवार) बनाना प्रारंभ करना चाहिये दीवाल बन चुकने पर शुभ नक्षत्र योग और करण का विचार करके रोहणी या ध्रुव नक्षत्र में प्रातः काल सूर्योदय हो चुकने पर ऐसे श्रेष्ठ आचार्यों के हाथ स्तम्भों की स्थापना करानी चाहिये जो पिछले 3 दिन तक निराहार (व्रत पर) रह चुके हों ।¹

इसी प्रकार अन्य प्राच्यों ने भी स्तम्भ मणवारी रमणीय भित्तिकम, नाट्यमंडप, चतुरस्त्र, प्रेक्षागृह नेपथ्यगृह, त्रयस्त्र नाट्य गृह कक्षा, प्रवेश निगम, बैठने की रीति आदि पर बहुत कुछ सिखा है ।

नाट्य शास्त्र में वर्णित 3 प्रकार के मंच एवं उनकी निर्माण विधि का विस्तृत विवरण भारतीय रंगमंच की समृद्धि का प्रतीक है । भरतकाल में मंच निर्माण विधि अनुष्ठानमय थी । भवन बनाने का परिश्रम सभी जगह प्रायः एक ही विधि से होता आया है । विदेशी नाट्य शालाओं का निर्माण भी बड़ा विशद है । यूरोप में नाट्यशाला का इतिहास प्रायः 200 ई. पू. से प्रारंभ हुआ बतलाया गया

है। वहाँ ई पू 179 में अत्यंत विशाल मंचगृह बनाए जाते थे जो लकड़ी के होते थे और जिनमें 80 हजार दशक एक साथ बैठ सकते थे।¹ रगशालाएँ भी आवश्यकता से अधिक विशाल होती थीं इतनी विशाल कि उसमें सूर्यास्तिसूदम चमस्कार परक स्वाग, तमाशों के लिए भी पूरी युआइश होती थी। वहाँ हिंसा विजय, सचप जीवन ने लिए उरोजना पूरा घटनाएँ युद्ध, भावचयजनक दृश्य विभ्रमकारी वैभय और ऐश्वर्य का प्रदर्शन उचित माना जाता था। ये नाटक जब खतरे से पूर्ण होने लगे तो रोमनों ने रगशालाओं का निर्माण करते समय बन्दवादन क्षेत्र और प्रेक्षागृह के बीच दीवार खड़ी कर दी जिससे कि किसी गलती के फल स्वरूप प्रेक्षक हताहत न हों।² रोम में ऐसी घटवृत्ताकार मंचीय रगशालायें पहले ही से बनी हुई थी, उनमें एक प्रकार के सामूहिक जलयुद्ध हुमा करते थे।³

जूलियस सीजर ने इसी प्रकार की दो हजार फीट लम्बी और दो सौ फीट चौड़ी नाट्य शाला खोली थी। ऐसी विशाल रगशालाओं को नीमाविया कहते थे। द्वितीय शताब्दी में यह कला अपनी चरम सीमा पर थी। कासांटर में बहुत स्वर्ण तमाशे के नाम पर भड़े महसन ही रह गये।⁴

चीनी रगमच पर्याप्त खुला हुआ होता था। उस पर पर्दा नहीं होता था। प्रदर्शन के समय रगमच पूरा प्रकाशित रहता था। उसमें किसी प्रकार का विभ्र दृश्य और घन नहीं होता था। मंच की बनावट बड़ी सुन्दर होती थी। पीछे की दीवार में दो द्वार होते थे। एक द्वार से अभिनेता रगमच पर आते थे दूसरे से वे सज्जा कला में वापस आते थे। बड़े नगरों में बड़ी नाट्यशालायें सड़क अथवा मैदान में बनीं भी बनाई जा सकती थी। पीछे की दीवार में दो दरवाजों वाला कुछ भाग बड़ा हुआ सीधा साधा रगमच अधिक टकसाली माना जाता था चाहे उसमें दशकों के बैठने का स्थान हो, अथवा दशक गली में खड़े होकर नाटक देखें। अंदर धान और बाहर जाने के द्वारों के अतिरिक्त इस मंच के ऊपर एक छत सी होती थी जो साधारण मंदिर की छत की भाँति झलकृत होती थी।⁵ चीनी रगमच पर कुछ

1) हिन्नी विश्वकोष खण्ड 6 पृष्ठ 295 से 303

2) रगमच (गेल्लान चेनी) अनु थी वृष्णदास पृष्ठ 125

3) व 4) रगमच (गेल्लान चेनी अनु थी वृष्णदास) पृष्ठ 124, 125, 126

5) " " " " 149

पट्टे टंगे होने से नीचे मोटी दरी बिछी होती थी रंगमंच आधा दर्जन की सङ्ख्या में साज सज्जा के समान भी होते थे।¹ आपन का नौ नाटक का रंगमंच प्रायतःकार होता है और छन मंदिरों की छन की भाँति होती है। पीछे देवादास वृक्ष का एक परम्परागत प्रतीक बना रहता है। ये लकड़ी के भूच होते हैं। इसकी सेटिंग का एक साक्षणिक या प्रतिकारमक रूप है। इसे काबुकी रंगमंच कहा जाता है। 1600 ई के आसपास ही इसका प्रादुर्भाव माना जाता है यह रंगमंच प्रारम्भ में एक प्रायतःकार चयूनरा जैसा होता था जिस पर तीन और दशक बैठते थे। बहुत दिनों तक तो यह मात्र शोभा के लिए निर्मित होता था बाद में प्रतीकारमक रूप से इस छन को प्रकट करके मंच पर सजाया जाने लगा। आज खुलने, बंद होने वाले दरवाजे मंच की फल में लगा दिये गये हैं जिससे बाजीगरी और विश्रम जनक करणद दिखाने का भी अवसर मिलता है। बैठने के लिये वहाँ कुर्सियों की कोई व्यवस्था नहीं है। प्रमिनय प्रातःकाल प्रारम्भ होता है। सङ्ख्या की काफी देर में समाप्त होता है।²

इटली और स्पेन में 1583 ई में प्रदर्शन—भाडियों पर तिमजलीय मध्य—कालीन रंगमंचों का उल्लेख मिलता है। य मंच म्यल तिमजिले निर्मित किये जाते थे और इन तीनों मजिलों पर एक के बाद दूसरी घटना प्रदर्शित की जाती थी। सबसे नीचे की मजिल पर मरक घबरा पाताल भूमि रहती थी। बीचवाली मजिल पर मसार और सबसे ऊपर की मजिल पर स्वयं या देवलोच रहता था। कहीं कहीं नौ मजिलों वाले रंगमंच का वयून भी मिलता है।

1. मंच स्थलों की प्रवेला स्वयलोक की बहुत ऊँची मजिल बनायी जाती थी। उनके नीचे तरक भी बना दिया जाता था।³ इटली में कुछ समय बाद खुदी-रगशालाओं का प्रचलन हो गया। इटालियन शली में निर्मित विंग तथा भक्करीदार हरिमाली भाडियों से सुसज्जित पाख पटों वाली ग्राम भवन रगशालाओं की नकल

1) रंगमंच (शेल्डान चेनी घनु श्री कृष्णदास)	पृष्ठ	153, 156
2) " " " " " "		160 164
3) " " " " " "	पृष्ठ	215 216

भी उत्तरी प्रदेश के राज भवन उद्यानों में होन लगी थी ।¹ मंच पर विभिन्न नरकुल मधवा काक की भाड़ियों से बनते थे और मंच की छत्रों उसके गुच्छों से बनाई जाती थीं ।²

हम और अमेरिका ने रंगमंच को इतने विकसित हा गये हैं कि उन पर आज हवाई जहाज उतारे जा सकते हैं, घोड़े दीहाये जा सकते हैं और फीफों को माच करत दिखाया जा सकता है । सोविमंत सच का बोलोबोई थियटर इन्ही सुविधाओं के कारण ससार भर में प्रसिद्ध है ।³

निरूपित मंच निर्माण विधि का जितना विस्तृत विवेचन भारत में नाट्य शास्त्र में मिलता है उतना ससार के किसी भी ग्रन्थ ग्रन्थ में नहीं । भारतीय रंग परिपाटी की यही विशिष्टता है । भारतीय मंच के अन्तर्गत जो शिल्प है, कला है, और रूपवैविध्य है वह अपने अनेकोपेन की छाया में रहता है । मंच निर्माण कोई सहज विचार लेन मात्र से सम्पन्न होने की वस्तु, नहीं है । इसके लिये प्रत्येक प्रयत्न और प्रयत्न करना पड़ता है । भवन के शिल्पी के लिये अनेक चित्र तयार करना, निर्माण सामग्री जुटाना कार्यारम्भ करना, कार्य में शक्ति न खाने देना, निर्धारित मधवा अनुमानित मधवि में उसे सम्पन्न कर लेना बहुत आवश्यक है । शिल्पकला अनुभव दो रूपों में होता है : एक तो बौद्धिक और दूसरा प्रायोगिक । प्राचाय मन्त्र एक बौद्धिक साथ ही प्रायोगिक शिल्पी थे । उन्होंने यह बताने का भरसक प्रयत्न किया है कि भूमि व सी होनी चाहिये, माप क्या होना चाहिये, मंचों के प्रकार कसे होने चाहिये आदि । स्तम्भ मधवाही, नाट्य मंडप कला प्रवेश, निगम, तथा प्रेक्षकों के बैठने की विधि व्यवस्था किस प्रकार की होनी चाहिये ? उन्होंने आनुष्ठानिक क्रिया का भी विधिवत उल्लेख किया है । नि सदेह वे मंच विशेषज्ञ थे और कमलाण्डी मुनि भी । किन्तु ऐसा कोई प्रमाण उपलब्ध नहीं होता जिससे यह सिद्ध हो सके कि भरतमुनि ने भी कोई रंगशास्त्र बनवाई थी । हाँ यह कहना प्रतिशयोक्तिपूर्ण न होया कि भारतीय मंचशिल्प भरतकाल में अत्यन्त समस्त था ।

वर्तमान युग में मंच निर्माण रंग शिल्प से विलकुल अलग होकर अपना एक विलग विभाग बना चुका है । आज के रंगकर्मी अनिवार्यतः मंच विशेषज्ञ नहीं होते ।

1) 2) रंगमंच, (जेम्स जेनी) अनु श्री कृष्णदास पृष्ठ 260 261

3) हमारी नाट्य परम्परा, श्री कृष्णदास पृष्ठ 571-572

यह स्मरणीय है कि मंच बनाना भी उतना ही महत्वपूर्ण है जितना मंच पर नाटक प्रस्तुत करना। यदि मंच टेढ़ा मेल बना होगा तो निश्चय ही नतब अभिनेतागण रगदीपकार आदि को कष्ट होगा। यदि बाद्य वादकार शिराए (पटी) अथवा पखवाईयाँ अनुचित होंगे तो निर्देशक को यह घटपटा लगेगा और नाट्य उपस्थापन में बाधा आयेगी। प्रेक्षकगृह में प्रेक्षकों के बैठने स्थान चाहे नीचे हों अथवा हुमिकाग्रा में पर यह व्यवस्था इस तरह पत्तिवार होनी चाहिये कि सभी दृशकों को मंच विधिवत दिखाई दे सके। वस्तुतः यही मंच शिल्प है जिसका अध्ययन भारत से लेकर अष्टावधि करणीय है। मंच विशेषज्ञों के भी ध्यान से स्वरूप निर्धारित हो गये हैं।¹ (1) प्रेक्षकगृह बनाने वाले अधिकारी (2) बने बनाये मंच पर नाटक प्रस्तुतीकरण के विशेषज्ञ। इन्हें स्पष्टतः प्रेक्षकगृह निर्माता और उपस्थापक कहना समीचीन होगा। इन विभागों के और भी कई उप विभाग हैं अथवा हो सकते हैं।

रंगलेपन एवं साज सज्जा

रंगलेपन को 'मेकअप' साज सज्जा 'कास्टयूम्स' मुख विभास या वेप विव्यास कहा जाता है। दोनों का मिला जुला नाम है रूप सज्जा। जिस कक्ष में यह कार्य सम्पन्न होता है उसे अंग्रेजी में मेकअप रूम ग्रीन रूम तथा हिन्दी में रंग-चेरन रूम कहा जाता है। रंगलेपन का भी एक विस्तृत विधान है। रंगलेपन द्वारा एक अभिनेता जैसा चाहे वैसा व्यक्तित्व (स्वरूप) धारण कर सकता है। कभी कभी रंगलेपन मात्र से काम नहीं चलता। यह आवश्यक है कि अभिनेता का शरीर भी अनुपात में वैसा ही हो जैसा स्वरूप धारण करना हो। कुछ साधारण भूमिकाएँ ऐसी भी होती हैं जिनमें धूर आकार प्रकार वाला अभिनेता जब सबता है जैसा विदूषक डाक्टर नीकर, भोलाना, नेता आदि। प्रत्येक भूमिका में मेकअप करने से मुख पर और अभिनेता के मस्तिक में एक भाव जाग्रत हो जाता है, और वह अपने भाव को कुछ समय के लिए भूल व्यक्ति ही मग्न होता है। इससे अभिनय में वास्तविकता आती है। यही कारण है कि पूर्वाम्वास करते समय वह तादात्म्य हमें प्राप्त नहीं होता जो साधारणीकरण की अवस्था में भूल उपस्थापन में समय होता है। इसलिए मेकअप रंगशिल्प का एक अतिआवश्यक पक्ष माना गया है।²

1) रंगमंच संवदान द पृष्ठ 40

2) रंगमंच (शिल्पन चर्चा) अनु श्री कृष्णदास पृष्ठ 152

वहीं-वहीं रगोलपन एवं वेपथूपा प्रतीक का काय भी करते हैं। चीन में चंद्र की रथने में पूव परम्परा का ही पालन किया जाता है। मुँह की सजावट और रंगार्ई इस प्रकार की जाती है कि वह सगाय हुए चंद्र की तरह में मूम पड़ने लगता है। यहा सफेद पृता हुआ चंद्रा दुष्ट व्यक्ति का चिह्न है, लाल चंद्रा ईम मदार व्यक्ति का मुनहरा चेहरा देवी पुरुष का और विभिन्न रंगों से रजित चेहरा और का माना जाता है।¹ लेखक के अनुसार विवाहित वधू लाल बुकी घोड़ीनी है मरे हुए पुरखे काता नकाब पहनते हैं या भवन दाहिने दान पर कागज के टुकड़े लटका लेते हैं। बीमार आदमी अपारदर्शी पीला नकाब पहनते हैं अष्टाचारी अधिकारी गोल हैट पहनते हैं।² साधारण से साधारण पात्र भी बहुत अच्छी पोशाक पहनते हैं यहा तक की मित्रमग भी रेशमी वस्त्र पहनते हैं। मुख्य पात्र तो बहुमूल्य चमडीले मडकीले वस्त्र धारण करते ही हैं।³ प्रस घन के और अनेक रोचक प्रमाण प्राप्य हैं।

वस्तु पात्रों के स्वभाव और चरित्र को उभारने के लिए उनकी प्रकृति व अनुसार अथ मुत्तौटे और बड़ी-बड़ी नकसी दाढ़ी मूर्छें लगा देना था। किसी विशेष पात्र की आखे तीखी और भेड़िये की तरह मूछी बनाने के लिये यह इनके हृदय से लेप कर देना था। नाक और गालों पर मोटी परत जमा देता था।⁴ पारसी पियेटर के सम्बन्ध में बलव न गार्गी ने लिखा है—परदा उठता सारे कलाकार पूरी वेपथूपा और बनाव शू गार से सजे घड़े किसी देवी देवता की स्तुति करते। उनके चहरों पर मोख रंगों का लेप होता था। नायिकाओं के मुखों पर मलकर और भी अधिक चमकाए हुए होते। रानियों और परिचो के सिरों पर भिन्नभिन्न भिन्नमिल करते हुए मुकुट सजे होते। इस प्रकार चहरों की रूप सज्जा और मुकुट शू गार लोक नाटकों से लिया गया था⁵ नाटकीय सज्जा अभिनय की पूरक कही गई है। काय व्यापार के अनुगमन एवं वातावरण से निर्माण में इसका प्रत्यक्ष योग रहा है।

(1) रगमच (जेल्डन चेनी) अनु श्री कृष्णदास पृष्ठ 152

(2) व 3 " " " " 153 व 156

(4) रगमच बलव न गार्गी पृष्ठ 262

(5) " " " " 172

दृश्यावलियो एवं अथ सज्जाया की अपेक्षा वपभूषण और मुकुट आदि के द्वारा हमारे प्राचीन नाटक निर्माताओं की वातावरण की सृष्टि में पर्याप्त सफलता मिलती थी। दशकों के समय नायक नायिकाओं के व्यक्तित्व और चरित्र की अभिव्यक्ति इन पोशाकों व माध्यम से ही हो जाती थी।¹ छाट प्रदासियों में रंगरत्न (मकधप) हस्का, मुत्ताकाशी मच पर भारी भरकम मेकअप इस दृष्टि से किया जाता है कि दूर के लोग मुग्धाकार और उससे आगे की दूर से देख सकें। सिनेमा का मकअप भी मच के मेकअप से भिन्न होता है।

रंगलेपन तथा वेपविश्याम की आवश्यकता लोक नृत्य की अधिक पड़ती है। मनकों के लिये यह प्रतीक का काम करता है। कर्नाटक प्रदेश में भूत कोलानत्य गडवाल का पांडव नृत्य थडिया नृत्य झुमलो नृत्य रासनृत्य छाऊनृत्य² कचकली³ आदि इसी के प्रमाण हैं। नतक रंगलेपन की अगह मुछोटों का प्रयोग भी करने लगे हैं नृत्य के बीच मुछोटे भीत के भठके से जीवित हो उठते हैं और पात्र के सूक्ष्म भाव की दशक के मन पर उतार देते हैं।⁴ ये मुछोटे दिखने में बहुत सुन्दर प्रतीत होते हैं। ये प्रायः तितली, मयूर, कुरंग, सप, आदि आकारों तथा महाभारत-रामायण एवं पौराणिक-ऐतिहासिक कथा-प्रसंगों में से अधनारीश्वर, दुर्गाधन वीरही आदि के चोतक होते हैं। नृत्य के मुछोटे बहुत सुन्दर बनाए जाते हैं किन्तु नाट्य प्रस्तुतीकरण हेतु जो मुछोटे प्रयुक्त होते हैं वे प्रतीकात्मक होने के साथ-साथ भवानक आकृतियों के भी होते हैं और उन्हें पहनाकर यदि कथानक के साथ मच पर सही प्रयोग न किया जाये तो वे निर्देशक का सन्हीन न ही दर्शाते हैं।⁵ जमन मच पर प्रयुक्त मुछोटे अपनी पुरानी संस्कृति के प्रतीक हैं।⁶

- 1) हमारी नाट्य परम्परा—श्री कृष्णरास पृष्ठ 657
- 2) धमपुग 27 अप्रैल 1969 पृष्ठ 15 व 17
- 3) धमपुग 27 अप्रैल 1969 पृष्ठ 16, 17, 29
- 4) रंगमंच बलवत मार्ग पृष्ठ 74-75
- 5) धमपुग अप्रैल 6 1969 पृष्ठ 16 व 17 जहाँ मुछोटे मन का दपण बन जाते हैं।
- 6) तरुण राजस्थान 8 मार्च 1970 डा. मय प्रसाद दीक्षित
- 7) साप्ताहिक हिंदुस्तान 8 फरवरी 1970 श्री रणवीरसिंह कितना छोड़ेंगे

मंच पर मुखौटों का प्रयोग कोई विनिष्ट कला नहीं है। यह नरय के लिए भले ही सुंदर प्रतीत हो, नाट्याभिनय में बनावटी ही सिद्ध होती है। अतः बुद्धिजीवी कलाकार भारतीय संस्कृति को ध्यान में रखते हुए न तो इसे अभिनय क्षेत्र में लाना चाहते हैं न ही प्रबुद्ध दर्शकों को यह प्रिय लगता है। वे इसे सुंदर अभिनय के बीच असुगुण बाधा समझते हैं। फिर भी मंद कवि यश प्रार्थी निर्देशक इसका प्रयोग नवीनता के उद्देश्य से मंच पर प्रस्तुत करने का उपक्रम करते रहते हैं।

रंगलेपन का एक महत्वपूर्ण पक्ष है उसके प्रकार एवं प्रयोग का बोध। नाटक के इस वावहारिक पक्ष पर नाट्यप्रयोगों में प्रकाश नहीं डाला गया है वस्तुतः नाट्य प्रस्तुतीकरण नाट्य लेखन से कम महत्वपूर्ण नहीं है। हिंदी नाटक साहित्य में दृश्य की अपेक्षा पाठ्य पर ही अधिक शोध समीक्षा हुई है। रंगमंच विषय को लेकर शोध ग्रंथों में अब थोड़ी बहुत खर्बा प्रारम्भ हुई है। रंगतन्त्र के अनुसार रंगलेपन बहुत बड़ी कला है। लोक नाट्य में अभिनेता प्रायः मुर्दा सिंघी, काजल, गुलाल, मोहक आदि का प्रयोग करते हैं। धीरे-धीरे इन उपकरणों में विकास होता आ रहा है। प्राधुनिक हिंदी नाट्य के प्रस्तुतीकरणों में मुर्दा सिंघी (एक प्रकार की पीली मिट्टी) की जगह फाउंटेन पेस्ट (जो जिक प्राक्साइड के साथ ग्लेशरिन और गुलाबी रंग मिला कर तैयार किया जाता है) काम में लिया जाता है। इसका एक और विकसित रूप है—फाउंटेन ट्यूब जिसके लगाने से मुँह पर निखार आ जाता है। पहले काजल तिल्ली के तेल से तैयार करके बनाया जाता था पर अब अधिकतर भीमसेनी काजल का प्रयोग होता है। मुँह पर शह देने के लिये गुलाल का सहारा अब नहीं लिया जाता। इसके लिए रुज लिपिस्टिक आदि का प्रयोग होता है। दाढ़ी मूँछें पहले भेड़ बकरी के ऊन को तारों में बांधकर बनाई जाती थी किंतु आजकल इसके लिए 'क्रैप' का प्रचलन हो गया है। पहले दाढ़ी मूँछों में बड़े तार से उसे घटकाया जाता था किंतु आजकल क्रैप को सोल्यूशन ट्यूब से अथवा 'स्प्रिट गम' से लगाया जाता है।

मेक अप, सम्प्रति तीन प्रकार से उपलब्ध है —

- (1) स्टेज गेट अप
- (2) थियेटर गेट अप
- (3) कलर फिल्म गेट अप

- (1) लिक्विडपेन - बोझी पे ट के लिए काम आता है ।
- (2) पेनकेक - इसे फाउण्डेशन लगाने के बाद प्रयुक्त करते हैं ।
- (3) एल्सापेस्टिक - मुंह पर हार्ड लाईट शेड देने के काम आता है ।

इसके बाद पाउडर का प्रयोग होता है । फिर पानी में मिगोकर स्पंज लगाते हैं । पाउडर अधिक लग जाने से उसे ब्रुश से साफ कर लेते हैं ।

- (4) पिचके हुए गालों को चमारने के लिए स्पंज के टुकड़े मुंह के गढ़ा में लगाए जाते हैं । इन सब कामों में 20 नंबर तक के ब्रुश काम आते हैं । इसके लिए एक स्पेशल ब्रुश आता है, जिससे ड्राइरोज लगाते हैं । आँखों की शेड्स बनाने में भी इसका प्रयोग करते हैं ।
- (5) भूक भ्रम को शीघ्र हटाने के लिए चारमिस त्रीम मुंह पर लगाया जाता है । घालीवोइल से भी मेकअप हट सकता है । यह एंटीसेप्टिक भी है ।
- (6) मोडीपे ट - पेनकेक को मिलाकर स्पंज से मुंह पर लगाते हैं ।
- (7) स्प्रिटगम (जो स्प्रिट लाल + रोजीनम से मिलकर बनता है) दाढ़ी मूँछे चिपकाने के काम आता है ।
- (8) मेस्करा - मोहों के बालों को काला करने के लिए (देवक्या आदि के रूप विन्यास के लिए) काम में आता है ।

भारत सरकार की ओर से संचालित संगीत नाटक अकादमी तथा गीत एव नाटक प्रभाग में मेकअप मिलाने के लिए प्रबंध किया गया है । गीत एव नाटक प्रभाग दिल्ली में कुल 9 मैकअप कायरत हैं । मेकअप कला पर श्री मजी बाबू (भाबाय द्वारा) की एक पुस्तक¹ भी निकली है जो मेकअप कला के लिए एक निधि है । यह जो बाबू के दो विशेष भूकअप दृष्टय है —

- (1) यदि मुँह का जबड़ा टूटा हुआ हो एक तरफ की दतावली राखसनुमा भयानक दीखती हो तो ऐसे मेकअप के लिए पिमानो की सपेद दती लेकर उसको मानव दतावली की तरह काटलें, फिर उसे कान से लेकर मुंह तक बांध दें । उसके ऊपर मोम से नकली ओष्ठ बना दें ।

- (2) उन्होंने बताया कि आगे फाड़ने के लिये दशकों व समय जो प्रदर्शन किया जाता है उसकी अपनी प्रणाली है—दो ट्यूबों में थोड़ा सा घाटा तथा गाढ़ा साल रंग भर कर उहे दोनों पसलियों पर चिपका दें उनके दूसरे मुखों को कानों के ऊपर लाकर घाँसों के सीमेपन के पास जोड़कर चातीसे चिपका कर मुँह के रंग जसा सेपन कर दें। अभिनय के साथ पात्र घाँस में चाबू मारने की मुद्रा बनायेगा और एक हाथ में पसली वाली ट्यूब का दबावगा तो घाँस के पास जहूँ खून और घाटा निकलेगा जिससे दशकों की पूटी हुई घाँस के लोथे निकलते दिखेंगे।

इन सब तकनीकों से यह प्रमाणित हो जाता है कि अभिनय एवं रंगरूपन का कितना घनिष्ठ संबंध है।

ध्वनि प्रयोग

यह भी रंगरूपन का एक अनिवार्य घटक है। इसका प्रयोग हमें पारम्परिक से ही मिलता है। ध्वनि के अतमव बाधवृन्द (सगीत) एवं प्रयोग के अतमव प्रस्तुतीकरण के सभी साधन सम्मिलित हैं। बाधवृन्द में ढोलक, हारमोनियम, गहनाई, सितार, सारंगी, मृदंग, बांसुरी, तबले, नगाड़े, पखावज, बलारनेट, बोंगाडूम आदि गणनीय हैं। भारतीय नाट्य परम्परा मूलतः सगीत पर आधारित है। भारत की ऐसी कोई नाट्य रचना नहीं जो सगीत विहीन हो। कुछ नाट्य तो सगीत की धुन पर ही होते हैं। कुछ नाट्यों के अभिनय विशेष पर सगीत सहृदयों से सगत की जाती है। गीतकी नौ बाधों और नगाहों का खेल है। आधुनिक जीवन की नाटकीय प्रस्तुतियों में गहनाई का दब भर रहा है। नाट्य नाट्य, ध्वनि रूपक (रेडियो नाटक) आदि नाटक विशेषतः सगीतपूर्ण है।

पदवाक्यों के पीछे से ध्वनि के प्रयोग

ध्वनि कई रूपों में प्रयुक्त की जाती है। ध्वनि के माध्यम से वास्तविकता के बोध का अम उत्पन्न किया जाता है—जैसे पशु पक्षियों की आवाज, लूफान घंटियाँ, बिजली की कड़क, पानी की बौछार मात्र आदि की ध्वनियों को मंच पर प्रदर्शित करना। इनमें टेप रेकॉर्ड की सहायता लेनी पड़ती है। यही सर्वदा नद ने अनुगूँज, पदथाप, धोडो की टाप, बंदूक अथवा पिस्तौल, हवाई जहाज मडराने, रेलगाड़ी

की सीटी देने टेलीफोन की घंटी, भवान के टूटकर गिरने की आवाज फूटने, पाय के बतन टूटने, आदि के ध्वनि प्रयोगों का विस्तृत उल्लेख किया है।¹ तूफान का जैसे टेप रेकार्ड दृश्य समय पर प्राप्त न हो पाए तो वहाँ एक बड़ा पम्पा(पेडस्टल फन) मगवाकर उसके सामने बागड, कपडे, मिट्टी घासपूस आदि उड़ाकर तूफान का दृश्यांकन किया जा सकता है।

इन्हीं—कभी यंत्रों के अतिरिक्त अभ्यस्त कलाकार निज मुखांग से भी ध्वनि उत्पन्न कर सकता है। जोधपुर में श्री अनिल गुप्त और श्री मोहन सिंह नाक से इतनी सुन्दर सहनाई बजाते कि दर्शकों को वास्तविकता का भ्रम हो जाता। इसी प्रकार कुत्ता और गधे की की ध्वनियाँ जो पहले टेपरिकॉर्ड की आती थीं आज अभ्यस्त कलाकारों के विवेकबलत साधारण बात है।

ध्वनि और अभिनय - इन दोनों का सम्बन्ध बहुत महत्वपूर्ण है। यदि ध्वनि सयोजक दक्ष न भी हो तो श्रेष्ठ अभिनेता अपने अभिनय कौशल से उस ध्वनि की रिक्तता की पूर्ति अपनी प्रयुक्त न मति से निज निमित्त सवाद की भाँट में कर लेता है और दर्शकों को ध्वनि-प्रभाव हीनता (Soundeffect Failure) का आभास नहीं होने देता। इसमें सावधानी की बहुत आवश्यकता है।

भारत में चलचित्रों के निर्माण काल में माइक नाटय प्रदर्शनों में प्रयुक्त होने लगे जो आजकल बहुत प्रचलित है कि तु आज भी ऐसी कई संस्थाएँ हैं जो धीरे धीरे इसका प्रयोग बिल्कुल बंद कर रही हैं जैसे कलकत्ता की धन भिका। धनामिका में आज भी कलाकार को कुछ तेज बोलने का अभ्यस्त बनाया जाता है। इसका दूसरा कारण यह भी है कि जहाँ सीमित और सम्पदशक हैं वहाँ माइक की आवश्यकता नहीं होती। वे दर्शक चुपचाप बैठे देखते रहेते हैं। यहाँ तक कि पैनोमोनिक थियेटर के लिए तो यह अत्यंत आवश्यक है। सरकारी एमबेलागों में प्रायः फिलिम कम्पनी की ही ध्वनि व्यवस्था है। यहाँ एलेक्ट्रोक्ली एम्पली फायर—प्री एम्पलीफायर

बटरी एम्पलीफायर, साधारण माइक युनिक्स स माइक आदि प्रयुक्त होते हैं।¹ शोर माइक, हंगिंग माइक आदि का प्रयोग भी बढ रहा है। माइक की ध्वनि खींचने की क्षमता बलगत बलगत होती है। अतः कलाकार को माइक पर कने बोलना चाहिये तथा कितना पास जाकर बोलना चाहिये आदि का भी ज्ञान कराना आवश्यक हो जाता है। हंगिंग माइक और शोर माइक बहुत दूर से बल्कि नेपथ्य और पल्लवाईयों में खड़े व्यक्तियों की ध्वनि भी खींच कर प्रसारित कर लेते हैं।

ध्वनी एवं प्रकाश —

कभी कभी ध्वनि एवं प्रकाश के मिले जुले प्रयोग भी मंच पर दिखाई देते हैं जैसे दिशाली का बहकना बादल का गरजना वर्षा का होना आदि। इनमें ध्वनि के साथ प्रकाश का संयोग भी बहुत आवश्यक है। इन दोनों के समुचित प्रयास के बिना ऐसे प्रयोग दुष्कर हैं। कुछ लेखकों ने माइक के प्रयोग की भौटापन लिए हुए बतलाया है।² यदि डग के माइक को और उनका स्थान ऐसी जगह निश्चित किया जाए कि दशक उ हैं देख न सकें तो वे मंच सज्जा पर व्यवधान नहीं बन सकते। ध्वनि के माध्यम से एक विभाग का और विस्तार हुआ है जिसके द्वारा प्रसारित नाटक का ध्वनि व्यवस्था बहा जाता है। इसका भी अपना एक तकनीक और विधान है।

ध्वनि रूपक

ध्वनि प्रसाधनों के विस्तार से ध्वनि रूपक की उत्पत्ति हुई और पल्लव रेडियो पर नाट्य प्रसारण होने लगा। रेडियो नाटक में नाटक अंगीकर उपकरणों के माध्यम से ही दमक के हृदय तक पहुँचता है। मंच पर प्रस्तुत होने वाले नाटकों के सभी उपकरण लगभग समझ होते हैं। रेडियो नाटक का आधार ध्वनि है। इनके मंच की श्रव्य मंच और दृश्य मंच कहा जाता है। इनके नाटकों को ध्वनि नाटक ध्वनिरूपक और श्रव्य नाटक भी कहा जाता है। पात्रावली के बग्न दस नाटक लेखन एवं अभिनय के व्यावसायिक केन्द्र हैं।

1 श्री कमधीर माधुर, प्रसाधनीप्रधिकारी रवीन्द्र मंच अंगपुर क पत्र (27 11-1969) के अनुसार

2 श्री नाट्यम् बाराणसी पृष्ठ 29

इस प्रस्तुतीकरण में थोटा अभिनेताओं से ग्रन्थ होत हैं और अभिनेता थोटाओं से। इसमें सामाजिक दशक न कहकर थोटा ही कहा जाता है। वे कानो से सुनत है कि तु उनके ज्ञानचक्षु अपने भीतर प्रसारित नाटक की सम्पूर्ण चित्रित स्थिति का तर प्रवलोकन करत रहत हैं। ध्वनि रूपकों म शब्द, ध्वनि और प्रभाव तीनों महत्त्वपूर्ण तत्व हैं। इन तीनों के माध्यम से दशक (थोटा) की वाद्य रचन की कला ही रेडियो नाटक की विशेषता है। इसमें प्रायः रोचक कथानक का चयन किया जाता है जिसने स्थान और समय का कोई बंधन नहीं है।¹ रेडियो नाटक में कथा यदि मध्य अथवा अंत कही से आरंभ हो सकती है। पूर्ण घटनाओं को पलीश एक द्वारा बतलाया जा सकता है। नाटककार अपने पात्रों का परिचय संवादों के माध्यम से त काल से देता है। इसमें संवाद सब प्रमुख है। संवादों के द्वारा वेशभूषा एवं मंच सज्जा से भी परिचित कराया जा जाता है। संगीत ध्वनि-प्रभाव के माध्यम से इसमें दृश्य परिवर्तन किया जाता है। फेड इन, फेड आउट, ज़ास फेड आदि द्वारा कुशल निदेशक बड़ी सफसता पूर्वक दृश्यांतर स्थापित कर देता है। उदाहरण हेतु संवाद देखिये—

मोहन—तुम अपने भाषणों समझो क्या हो, सोहन ? मैं अभी बड़े साहब से तुम्हारी शिकायत करूंगा।

(फेड आउट)

मोहन—(फेड इन) सर, साहब ने मेरी लोहीन की है।²

इसी प्रकार स्पष्ट है कि जिसका स्वर आगे लाया हो वहां फेड इन और जिसका पीछे ले जाना हो वहां फेड आउट होता है। यही रेडियो नाटक की मुख्य दृश्यांतरण विधि है।

रेडियो नाटक में पात्र चयन के लिये निदेशक मुख्यतः स्वर विशेषता को महत्त्व देता है। यह उच्च एवं निम्न आवाजि स्वरों वाले पात्रों को आवश्यकता अनुसार भाइक पास अथवा दूर रख कर संवादोच्चारण करवाता है। यहां पर

1 मागरी पत्रिका मार्च अप्रैल 68 पृष्ठ 79 रंगमंच व रेडियो नाटक श्री विनोद रस्तोगी

2 वही पृष्ठ 82

प्रत्येक कलाकार को 'फेड इन' 'फेड आउट' का पान आवश्यक है। फेड इन फेड आउट सदाब दोलक नहीं, दोलते हुए होना चाहिये।¹ प्रसारण के पूर्व ध्वनि प्रमादों तथा संगीत के साथ रेडियो नाटक का भी इस रिहसल होता है। बहुधा निर्देशक इस रिहसल की रिकार्डिंग करा लेता है। रेडियो अभिनेता धाचिक अभिनय प्रधान माना जाता है। पर गानिक अभिनय भी भावामिश्रित के लोभ्य हेतु आवश्यक है। माइक्रोफोन रेडियो कलाकार का मित्र है न घातक शत्रु प्रत्युत उसका भेन्या है। मित्र इसलिये नहीं कि उसके सामने अभिनेता पुल कर कुछ बोल नहीं सकना और शत्रु हम लये नहीं है कि वह स्वयं हम पर वार नहीं करता, बल्कि भय सामाजिकों के सामने उस अभिनेता की इज्जत खराब करा देता है। जो वचन उसके मुह से निकलते हैं उसे प्रसारित कर देता है।

रेडियो अभिनय में भास पर नियंत्रण अनिवार्य है। रेडियो नाटक में प्रयुक्त होने वाले माइक्रोफोन में चार पक्ष पाते हैं दो सक्रिय पक्ष तथा दो निष्क्रिय पक्ष। कलाकार अपने सदाब सक्रिय पक्ष के सामने खड़े होकर बोलते हैं। किंतु अतमन अंतरात्मा प्रेत आदि के सदाब निष्क्रिय पक्ष की ओर से सुलवाये जाते हैं। ताकि स्वर में अस्वाभाविकता भा जाए और श्रोता को अपारिधिक पार्श्वों का आभास मिल सके।²

प्रसारण अभिनय

हमके कलाकार स्टूडियो में होते हैं तथा निर्देशक प्रस्तुतिकर्ता (ब्रूय) में। दोनों के बीच पाददर्शी शीशे की दीवार होती है ताकि निर्देशक साकेतिक भाषा से उन्हें कुछ समझा सके। यह भी एक प्रकार का ग्राउंड रिहसल कहा जा सकता है किन्तु इस ग्राउंड रिहसल में रेडियो नाटक, निर्देशक अथवा प्रस्तोता (प्रोड्यूसर) कलाकारों को कई बार टोकता है, रोकता है, कट गन् का बार-बार प्रयोग करता है। ब्रूय में खड़े होकर कराया गया रिहसल आरम्भिक अथवा माइक वाले रिहसल से थोड़ा भिन्न होता है। निर्देशक का रोकना टोकना यहाँ भी जारी रहता है। मंच के ग्राउंड रिहसल में निर्देशक मंच पर टोका टोकी नहीं करता। वहाँ अभिनेता स्वयं रहते हैं। कभी कभी ब्रूय में प्रस्तोता स्वयं टेब भी करता है। इस प्रकार

(1) नागरी पत्रिका माच प्रबल 68 रंगमंच व रेडियो नाटक-श्री विनोद रस्तोगी पृष्ठ 84 86

(2) वही पृ 88

पण्टों तथा 'कट' 'मगन' होते होते यह नाटक रिकार्ड किया जाता है। भाषाशायणी सपनऊ के श्री जयदेव शर्मा 'कमल' और इलाहाबाद के श्री विनोद रस्तोगी सुयोग्य प्रस्तोता हैं। रेडियो अभिनेताओं में सपनऊ के श्री एच श्रीमती माया गोविन्द, श्री सखेना, इलाहाबाद के श्री विजय शर्मा और हीरा चड्ढा तथा राजस्थान जयपुर के श्री मन्व सास शर्मा आदि प्रमुख हैं। श्री मुखरवार 'महम' का नाम भी श्रेष्ठ प्रस्तोताओं में है। रेडियो सेलको में सब श्री विनोद रस्तोगी, जयदेव शर्मा 'कमल', और राजस्थान जयपुर से श्री गिरीश के सुमन के नाम उल्लेखनीय हैं। श्री गिरीश के सुमन 1963 से पूर्व भाषाशायणी के सम्पन्न में हैं। मृत उनके बहुत से नाटक प्रसारित हो चुके हैं, जिसमें और पुन, हलिया पर हाथ प्रतिम कायादान, इसली के पते, बदलते चहरे, गाँव की सुबह टूटे फूल का छप्पर, कलती दीवार भूल भूलैया इस पार उस पार, कुमारी बात, गंगा जमुना, गठ गोष्ठो, ठाकुर श्याम सिंह का परिवार, हर पर एक बात, सहयोग और बहुत कदम आदि मुख्य हैं।

रंग प्रयोग

अभिनय में दृश्यगत प्रयोगों का बड़ा महत्व है। कभी कभी प्रयोग और चमत्कार को एक ही मान लिया जाता है पर भ्रम का जीवित होना भाषाश में उठना, विशाल समुद्र का सूख जाना, दीवार का चल पड़ना, पर्वत का उठना आदि, चमत्कार है प्रयोग नहीं। इसके लिये जो संपूर्ण प्रयुक्त होते हैं, उन्हें कुछ हद तक प्रयोग कहा जा सकता है। प्रयोग जब कलीभूत होता है तब चमत्कार कहलाता है। जो सामग्री चमत्कार प्रदर्शन हेतु काम में लाई जाती है जिससे स्पष्ट सफलता मिलती है और दर्शक पर प्रभाव पड़ता है उस समस्त क्रिया विशेष को हम प्रयोग की शब्दा से संबोधित कर सकते हैं। अधुना दृश्य के कई प्रयोग द्रष्टव्य हैं। जैसे एक पात्र का दो या अधिक रूपों में प्रस्तुतीकरण, भगलाचरण अथवा सूत्रधार का नवीनीकरण, नाटक के सौन्दर्यबोध हेतु सेटों एवं पर्दों का नया प्रयोग प्रतीकात्मक मंचन अथवा शब्दीय नाटकों का प्रस्तुतीकरण आदि प्रयोग की श्रेणी में गिने जा सकते हैं। श्री कल्याण मल लोढा ने रूसी नाटककार मेयर होल्ड के रंगमंच विस्तार के प्रयोग की विवेचना की है जिसमें अभिनेता दर्शकों के साथ निःसंकोच मिलते हैं और सम्पूर्ण रमणाला ही एक प्रकार से रंगमंच बन जाती

है।¹ यह भौगोलिक निकटता निश्चय ही एक प्रयोग है। अभिनेता दशकों के बीच उठकर आये और अपना अभिनय प्रस्तुत करे यह भी एक प्रयोग कहा जायगा। मोहन राकेश का कथन है कि गंभीर रगप्रयोगों से हमारा अभिप्राय एक विशेष दृष्टि और स्तर रख कर चलने वाले प्रयोगों से है। मात्र कुछ बुद्धि जीवियों को संतुष्ट करने वाले प्रयोगों से नहीं। रगप्रयोग की गंभीरता का अर्थ एवं उदाहरण किन्हीं की लकी हुई गंभीरता नहीं स्तर और दृष्टि की गंभीरता है जिसका निर्वाह एक व्यक्त या प्रहसन के माध्यम से दशक वग की निरंतर गुदगुदाते हुए भी संभव है।²

श्री विश्वनाथ शास्त्री ने नाट्य प्रयोगों से दो पक्ष माने हैं-1 उदाहरण दशक वग 2 उपभोक्ता वग। पहले के अनन्त नाट्यकार, नाट्य प्रयोग अभिनेता तथा अन्य रगशिल्पी आते हैं और दूसरे के अंतर्गत आते हैं दशक³

प्राधुनिक रगप्रयोग प्रायः बुद्धिजीवियों की ही प्रभावित करते हैं

सैद्धांतिक पक्ष (नाटक रचना के सिद्धान्त)

नाटक रचना के सैद्धांतिक पक्ष को 'कथा शिल्प' भी कहा गया है। संस्कृत नाट्य कथा शिल्प के संबंध में भरत ने अपने नाट्य शास्त्र में विस्तार से विवेचन किया है। कथा शिल्प नाटक के वस्तु विधान से सम्बद्ध है। कथावस्तु नाटक का एक अनिवार्य पक्ष है। नाटक के काय व्यापार (रगवर्णों) को वस्तु (कथावस्तु) की सजा दी जाती है। संस्कृत नाट्यशास्त्र में नेता व रस के साथ वस्तु को भी नाटक का मूलभूत तत्व माना गया है। कथा वस्तु दो प्रकार की होती है (1) प्राधिभारिक कथावस्तु और (2) प्रासंगिक कथा वस्तु।⁴ इतने बड़े पक्ष हैं।

1 दशक और आज का हिन्दी रगमन, अनामिका बत्ता समग्र द्वारा आयोजित नाट्य परिषदाद मई 1968 पृष्ठ 71

2 वही पृष्ठ 28

3 'दशक और आज का हिन्दी रगमन' पृष्ठ 9

4 अभिनव नाट्य शास्त्र, आचार्य श्रीताराम चतुर्वेद प्रथम खण्ड पृष्ठ 122 123

1 अर्थ प्रवृत्तियाँ—कथा वस्तु को प्रधान फल की प्राप्ति की ओर प्रसर करने वाले चमत्कार युक्त अर्थों की अर्थप्रवृत्ति कहते हैं। अर्थ प्रवृत्तियाँ पाँच मानी गई हैं— 1) बीज, 2) बिंदु 3) पताका 4) प्रश्नो 5) काय।

बीज — उस परिस्थिति को कहते हैं जिससे वाय व्यापार का आरम्भ होता है। रत्नावली' में प्रधान आभास का काय बीज का ही है। यह मूलकारण स्वरूप है।

बिंदु — किसी गोल घटना का जब अनायास विकास हो जाता है उसे हम बिंदु की संज्ञा देते हैं। इससे घटना का सकेत मिलता है।

पताका और पताकास्थानक महान घटना की प्रतीक स्वरूप होती हैं। जब अथावस्तु निरंतर अतिमान हो सब यह पताका कहलाती है। प्रसिद्ध वस्तु में चमत्कार पूर्ण धारावाहिकता पताकास्थानक है। आचार्य पंडित सीताराम चतुर्वेदी (अभिनव भरत) ने पताकास्थानक के विषय में लिखा है कि जहाँ करना कुछ हो पर तु अस्मात् किसी कारण से आ जाने से और ही कुछ करना पड़े उस काम को पताकास्थानक कहते हैं। साहित्य दृश्यकार के अनुसार यह चार प्रकार का होता है —

- 1 जहाँ किसी प्रेमयुक्त व्यवहार से सहसा कोई बड़ी इष्ट सिद्धि हो जाये वह पहले प्रकार का पताका स्थानक होता है।
- 2 जहाँ अनेक अतुर वचनों से गुंफित और प्रतिशय शिष्ट दुहरे अर्थ वाले वाक्य हो वहाँ दूसरे प्रकार का पताका स्थानक होता है।
- 3 जो किसी दूसरे अर्थ को सूचित करने वाला अप्रत्यक्ष अर्थ वाला तथा विशेष निश्चययुक्त वचन हो और जिसमें उत्तर भी श्लेषयुक्त हो वह तीसरा पताका स्थानक है।
- 4 जहाँ सुंदर श्लेषयुक्त या दो अर्थ वाले वचनों का प्रयोग हो और जिसमें प्रधान फल की सूचना होती हो वहाँ चौथा पताका स्थानक होता है।

ये चारों पताकास्थानक किसी में मंगलायक और किसी में अमंगलायक होते हैं किंतु होते सब सचियों में हैं। प्रथम पताकास्थानक में अवस्था का विषय

यंग दिखाया जाता है परन्तु जेय तीना में वचना का स्नेह ही भायी घर्यों को ध्वनित करता है ।

प्रकरी — घत्तकालिक चकने वाली घटना की प्रकरी कहते हैं । यह गौण होती है । इसमें प्रमुख पात्रों का हाथ नहीं रहता । पताका और प्रकरी प्रासंगिक कथावस्तु के दो भेद हैं ।

नाय — यह नाटक की धारम परिणति है । यही नाटक क सदस्य की प्राप्ति है ।

कथावस्तु की पांच कार्यायस्याए

नाटक की कथावस्तु प्राधिकारिक एवं प्रासंगिक रूप से विभाजित होती है । प्रधान पुरुष तथा पत्न भोक्ता को नायक कहते हैं जिसके मुख्य सन्ध की पाँच अवस्थाएँ मानी जाती हैं—

(1) धारम 2) यत्न 3) प्राप्ति 4) निवृत्ति और 5) पन्नागम ।

(1) धारम — इसमें पत्नप्राप्ति के लिये उत्सुकता प्रतीत होती है ।

(2) यत्न — इसमें पत्न प्राप्ति के लिए सद्योग 'यत्न' कहलाता है ।

(3) प्राप्ति — इसमें सफलता की समावना परिलक्षित होती है । वह वह स्थिति है जब पत्नप्राप्ति की समावना उपरान्त और घातका के बीच में रहती है ।

(4) निवृत्ति — इसमें सफलता निश्चित हो जाती है ।

(5) पन्नागम — पत्न अवना सफलता की प्राप्ति पन्नागम कहलाती है ।

पञ्च सन्धिया

पञ्च कार्यायस्याओं और पञ्च घटप्रवृत्तियों के समानान्तर मयोज से वदम पञ्च सन्धियाँ भी घटित होती हैं । नाटक की घटनाओं की शृङ्खला को सन्धियों की सहा दी गई है । ये पाँच प्रकार की मानी गई हैं ।

(1) मुद्रा — इसमें घटनाओं की भूमिका मात्र होती है । इसके द्वारा धारम में ही मानी घटनाक्रम का सञ्चालन मिल जाता है ।

- (2) प्रतिमुख — इसमें गीण घटना होती है । इसके द्वारा किसी बाधा या घटनाक्रम के विकास का पता चलता है ।
- (3) गम — इसमें ऊपर से देखने पर असफलता दृष्टिगत होती है परंतु वास्तव में यह प्राप्ति की सूचक है ।
- (4) विमर्श — इसमें कथा ऐसा मोड़ लेती है जिससे आशाओं पर तुपारापात हो जाता है और अप्रत्याशित घटनाएं घटती हैं ।
- (5) उपसंहृति या निबहण — यहाँ नाटक की समाप्ति होती है । उपयुक्त वर्गों के भी कई उप विभाग होते हैं । आचार्यों ने इनके चौसठ विभाग बतलाये हैं । इनमें 12 मुपंग 13 प्रतिमुखांग 12 गर्भांग 13 विमर्शांग 14 निर्वाहणांग होते हैं । यथा मुक्त संधि में 12 उपांग हैं— उपक्षेप, परिकर, परिपास, विलोभन, युक्ति, प्राप्ति, समाधान विधान परिभव या परिभावना, उदभेद, करण भेद अर्थात् प्रोत्साहन हैं । प्रतिमुख के उपांग कुल 13 हैं—विलास परिपस विधूत नम नम छुति अगमन निरोध पयुषासन पुष्प, उपग्यास वय्य वरासहार । गम संधि के कुल 12 गर्भांग हैं—अभूताहरण माग, रूप उदाहृति, सप्रह, अनुमान अभिबल, तोटक, उद्देग, सभ्रम, अर आक्षेप । अवमर्श या विमर्श संधि के भी 13 विमर्शांग होते हैं—अपवाद सम्प्रेष्ट विद्वय, प्रव शक्ति, धृति, प्रसंग, छिति, व्यवसाय, निरोधन, प्ररोचना, विचलन और आशान । निबहण संधि में 14 निर्वाहणांग हैं—संधि विबोध अयन, निणय, प्रसाद आनंद समय, वृत्ति, भाषण, पुणभाव उपगूहन, काव्य, सभार और प्रशान्ति ।

हृक्कीस अत सधिया या सध्यतर—

शास्त्रकारों के अनुसार सध्यतर सधियों के अंदर कई उपसधियाँ हैं जो निम्नलिखित हैं— साम दान दण्ड भेद प्रत्युत्पन्नमति, वध शोत्रस्थलित भोज धी, शोध, साहस, माया, सवृति शीति, दौत्य, हेत्ववधारण स्वप्न लेख, मद चित्र ।

6 निमित्त— 5 सधियों के 64 अंग और 31 सध्य तरों का प्रयोग इन 6 निमित्तों से होता है—दृष्टाथ भोष्य, भोषन, प्रकाशन राग, आश्चय, प्रयोग और वृत्तांत का अनुपक्ष ।

सवाद

प्राचीन नाट्याचार्यों ने तीन प्रकार के सवाद बतलाए हैं ।

1) स्वश्राव्य 2) नियत श्राव्य और 3) अश्राव्य

स्वश्राव्य

जो सवाद अथवा कवोपकथन दर्शकों के और मंच पर उपस्थित सब पात्रों को सुनाने के लिए हों उन्हें स्वश्राव्य कहते हैं ।

नियतश्राव्य

य दो प्रकार के होते हैं — 1) जनान्तिक 2) अपवारित । कर मुद्रा से मंच पर उपस्थित अथ्य लोगों की ओट करके दो व्यक्ति जो परस्पर बात करते हैं उसे जनान्तिक कहते हैं और जब उपस्थित व्यक्ति की ओर से घूमकर उसका कोई रहस्य कहा जाता है तो उसे अपवारित कहते हैं ।

अश्राव्य

बिना दूसरे पात्र ॥ यदि कोई पात्र आकाश की ओर देखकर इस प्रकार प्रश्न और उत्तर करता है मानो वह किसी से बातचीत कर रहा हो तो इसे आकाश भाषित कहा जाता है । इसको स्वगत भाषण भी कहा गया है क्योंकि यह सब ने लिए अश्राव्य होता है

कथावस्तु

कथावस्तु के उस भाग को, जो सामाजिक नीति के विरुद्ध या शास्त्र नियम हो अथवा मुख्य काय का अनुरूप कारक हो रंगमंच पर प्रदर्शित न करने का विधान है परन्तु पूर्वोक्त अदम से अवगत कराने हेतु पूर्वोक्त प्रकार के जिस कथा भाग से प्रेशक वग का परिचय होना अनिवार्य हो वह अश्रुतिपथ अथवा पात्रों के सवाद द्वारा उपस्थित किया जाता है । ऐसे सवाद को अर्थोपक्षेपक कहते हैं ।¹ कथा वि पात्रकी दृष्टि से कथावस्तु में दो प्रकार की सामग्री रहती है दृश्य और सूच्य । वह कथा जो मंच पर दर्शकों के नेत्रों के सम्मुख प्रस्तुत की जाये दृश्य होती है और वे घटनाएँ जो पछाँप मुख्य कथा से संबंध होकर उसे फल प्राप्ति की ओर अग्रसर करती हैं तथा पात्रों के चरित्र चित्रण में भी सहायक होती हैं तथापि मंच पर घटित

(1) हिन्दी विश्वकोष (खण्ड 6) स रामप्रसाद त्रिपाठी पृष्ठ 19-20

हुई न दिखलाई जाये वरन् पात्रों के कथोपकथनो द्वारा अवगत करा दो जाय उन्हें सूच्य कहते हैं। सूच्य वस्तु का गठन अथपिप्पक द्वारा किया जाता है जिसके पाच प्रकार हैं।

विष्कम्भक

अंक के पूरे नाटकारभ में अथवा दो अंकों के मध्य इसकी स्थिति होती है। इसके द्वारा विगत या आगे आने वाली घटना की सूचना दी जाती है। यह सूचना केवल दो पात्रों के पवादो द्वारा ही दी जाती है। श्रीकृष्णदास के अनुसार संस्कृत नाटकों के आरम्भ में एक विष्कम्भक होता है जिसमें दशकों को लक्ष्य, उसकी कृति, पात्रो तथा नाटक में आये अथ महत्वपूर्ण घटनाओं का परिचय कराया जाता है। विष्कम्भक में अधिक से अधिक दो पात्र होते हैं। एक तो व्यवस्थापक दूसरा उसके दल का अथ व्यक्ति। विष्कम्भक के प्रथम भाग को पुर्वरंग की सजा दी जाती है। धार्मिक प्रदर्शनो में जब किसी देवता की प्रायना की जाती है तो उसको नागि कहते हैं।¹ कभी कभी जब कोई बाधा उपस्थित हो जाती है उस समय विष्कम्भक और प्रवेशक जो वहीं मौजूद रहते हैं, श्रोताओं को सारी बातें बताते हैं। आरम्भ में विष्कम्भक सामने आ सकता है और अंकों के बीच में प्रवेशक आ सकता है। प्रवेशक दृश्य परिवर्तन की घोषणा किया करता है। विष्कम्भक केवल कहानी की खाई ही नहीं पाटता बल्कि श्रोताओं का मनोरंजन भी करता है।² यह भी नातव्य है कि अनेक नाटकों के आरम्भ या बीच के समय को अन्तराल अथवा विष्कम्भक नाम से अभिहित किया जाता है।

(2) प्रवेशक- यह दो अंकों के मध्य आता है। विष्कम्भक के समान इसकी भी घटनाओं की सूचना दी जाती है।

(3) शूलिका- इसमें नेपथ्य से क्या सबधी सूचनाएँ दी जाती हैं।

(4) काव्य- इसमें एक अंक के अंत में बाहर जाने वाले पात्रों द्वारा आगामी अंक की क्या सबधी सूचना दी जाती है।

(1) हमारी नाट्य परम्परा श्रीकृष्णदास पृष्ठ 81

(2) रंगमंच (शेल्डन चेनी) अनु श्रीकृष्णदास पृष्ठ 213

- (5) **प्रकावतार**—पहले प्रक के पात्र दूसरे प्रक में घाते हैं और उस पूरे प्रक के प्रय को विच्छिन्न बनाए रखते हैं तो उसे प्रकावतार कहा जाता है। प्रकति जहाँ बिना पात्रों के बदले हुए पूरे प्रक को कथा भागे चलाई जाती है वहीं प्रकावतार होता है। प्रकाश्य और प्रकावतार दोनों में पात्रों के मातल्लाप द्वारा सत्याय की सूचना दी जाती है।¹
- (6) **प्रकमुख**—साहित्य दण्डकार आचार्य विश्वनाथ की प्रकावतार एवं प्रकाश्य में प्रम हो जाने की आशंका हुई छत उन्होंने प्रकाश्य के स्थान पर प्रकमुख नामक एक नए धर्मोपमेयक की रचना की। उनके अनुसार जहाँ एक ही प्रक में सब प्रको की सूचना दी जाये और जो बीजभूत प्रय का सूचक हो उसे प्रकमुख कहा गया है।

कथावस्तु में उपलब्ध सलित रामच निदेशों को परिक्रम्य कहते हैं।² स्पष्ट है कि कथावस्तु एक शिल्प है जिसका अपना निश्चित विधान है। आधुनिक युग में अधिकतर लेखक इसे प्रगाने का यत्न नहीं करते। वे इस कर्तव्य से निवृत्ति पाना चाहते हैं। प्रत्येक नाटक में एक लिखित कथावस्तु होनी है, चाहे छोटी हो प्रयवा बड़ी। ससार में किसी नाटक को वस्तु विहीन नहीं कहा जा सकता। इसमें कथ्य को लयोजित करने की जो कला होती है, उसे ही कथ्य शिल्प कहा जाता है। नाट्य प्रस्तुतीकरण इन पर बहुत निर्भर करता है। नाटकीय कथावस्तु के 3 प्रकार बहे गये हैं।

- (1) प्रख्यात यह कथावस्तु ऐतिहासिक, पौराणिक और लोकप्रचलित होती है।
- (2) उत्पाद्य यह कथावस्तु जो पूणत मौलिक और कल्पित हो।
- (3) मिश्र इस कथानक में उपयुक्त दोनों पद्धतियों का योग होता है।

(1) हिन्दी नाटक सिद्धांत और विवेचन डा गिरीश रस्तोगी, पृष्ठ 37-38

(2) भारतीय नाट्य साहित्य सेठ गोविन्दराय अभिनवन्त ग्रन्थ, संस्कृत नाटक तथा अभिनय, डा श्री राधवन पृष्ठ 10

कथानक के प्रयाप्त रूप में अंग्रेजी का 'प्लॉट' शब्द भी प्रचलित है। यह कथा का सक्षिप्त और सुगठित रूप होता है। कथानक में काय व्यापार की योजना मुख्य होती है। इसमें घटनाओं का कालानुक्रमिक वर्णन न होकर काय कारण योजना मुख्य होती है। इसमें आकस्मिकता प्रधान तत्त्व है। इससे सम्बन्धित और कई शब्द हैं योम, कथासूत्र, वस्तु आदि।

इस प्रकार स्पष्ट है कि रगमच का भारतीय और पश्चात्य विद्यान बड़ा विशद है। इसका सैद्धान्तिक, व्यावहारिक और यांत्रिक पक्ष न केवल अभ्ययन का ही विषय है बल्कि अनुभव से भी सम्बद्ध है। वस्तुतः रगमच के विश्लेषण का यही मूलोधार है।



पूर्व वैदिक एवं वेद कालीन रगमच

संस्कृत कालीन रगमचीय परम्परा के सैद्धांतिक पक्ष का वर्णन भारतीय नाट्य साहित्य में बहून्वलय है। वेदा के अनुसार नाटक के मुख्य ४ तत्त्व माने गये हैं सवाद, गीत, अभिनय और रस।^१ किंतु भारतीय नाट्य परम्परा पूर्व वैदिक काल से चली आ रही है। इसका पूर्वतम रूप हमें वैदिक सवाद सूचना में मिलता है। ऋग्वेद में इस प्रकार से प्रायः पन्द्रह सवाद सूक्त मिलते हैं। यम यमी पुनर्वसु-उवमी अगस्त्य लोपामुद्रा विश्वामित्र-नदी, इन्द्र-वामदेव सोमविक्रय प्रमथ आदि के मन्त्र हैं। निर्विवाद रूप से इन सवाद सूक्तों में नाटकीय बधोपबधन का गुण विद्यमान है।^२ डा कुँवर चन्द्रप्रकाश सिंहजी के मतानुसार वेद के आध्यात्मिक और दार्शनिक तथ्यों को अभिनय के द्वारा जन साधारण के लिए भी ग्राह्य बनाने का प्रयत्न ऋग्वेदकाल से ही चला आता प्रतीत होता है। ये सवाद सूक्त इन्हीं आध्यात्म नाटकों के बधोपबधन माने जा सकते हैं।^३

डा हटल के मतानुसार वैदिक सूक्त गाये जाते थे। विहित पित्राल और घोड़न बग आदि विद्वाना^४ के मतानुसार सवाद सूक्त भारतीय काल से चल आते वाली एक प्राचीन गद्य पद्यमयी महाकाव्य परम्परा के अन्तर्गत आते हैं जिसमें वे पद्य भाग मुख्यवर्षित और अधिव रसात्मक होने के कारण अविनिष्ट रह गया और गद्य

- १ संस्कृत और उर्दू साहित्य डा शानिकुमार, नानूराम -पास पृष्ठ १६
- २ हिन्दी नाट्य साहित्य और रगमच की भीमासा (प्रथम खण्ड) डा चन्द्र-प्रकाश सिंह पृष्ठ २ तथा भारतीय नाट्य शास्त्र की परम्परा और दश रूपक डा हजारी प्रसाद द्विवेदी पृथ्वीनाथ द्विवेदी पृष्ठ ४
- ३ हिन्दी नाट्य साहित्य और रगमच की भीमासा डा चन्द्रप्रकाशसिंह पृष्ठ ३
- ४ वही पृष्ठ २

कथानक के प्रर्याप्त रूप में अंग्रेजी का 'प्लॉट' शब्द भी प्रचलित है। यह कथा का सक्षिप्त और सुगठित रूप होता है। कथानक में काय व्यापार की योजना मुख्य होती है। इसमें घटनाओं का कालानुक्रमिक बखान न होकर काय कारण योजना मुख्य होती है। इसमें भाकस्मिकता प्रधान तत्त्व है। इससे सम्बन्धित और कई शब्द हैं थोम, कथासूत्र, वस्तु आदि।

इस प्रकार स्पष्ट है कि रंगमंच का भारतीय और पाश्चात्य विद्यान बड़ा विशद है। इसका सैद्धान्तिक, व्यावहारिक और यांत्रिक पक्ष में केवल अध्ययन का ही विषय है बल्कि अनुभव से भी सम्बद्ध है। वस्तुतः रंगमंच के विशलेषण का यही मूलाधार है।



पूर्व वैदिक एव वेद कालीन रंगमंच

संस्कृत कालीन रंगमंचीय परम्परा के सैद्धांतिक पक्ष का वल्लभ भारतीय नाट्य साहित्य में बहुफलब्ध है। वेद के अनुसार नाटक के मुख्य ४ तत्त्व माने गये हैं सवाण् गीत अभिनय और रस।^१ बि. तु भारतीय नाट्य परम्परा पूर्व वैदिक काल में चली आ रही है। इसका पूर्वतम रूप हमें वैदिक सवाद सूक्तों में मिलता है। ऋग्वेद में इस प्रकार से प्रायः पाँच सवाद सूक्त मिलते हैं। यम यमी पुनरवा-उत्तमी, अगस्त्य लोपामुद्रा विश्वामित्र-नदी इन्द्र वामदेव सोमविजय प्रमद प्राणि क सवाद हैं। निबिवाद रूप से इन सवाद सूक्तों में नाटकीय बंधोपकथन के गुण विद्यमान हैं।^२ डा. कुँवर चन्द्रप्रकाश सिंहजी के मतानुसार वेद के आध्यात्मिक और दार्शनिक तथ्यों की अभिनय के द्वारा जन साधारण के लिए भी ग्राह्य बनाने का प्रयत्न प्राग्वेदकाल से ही चला आता प्रतीत होता है। व सवाद सूक्त इ ही आध्यात्म नाटका के बंधोपकथन माने जा सकते हैं।^३

डा. हटल के मतानुसार वैदिक सूक्त गाये जाते थे। विहित पिण्ड और भौहदन वग आदि विद्वाना^४ के मतानुसार 'सवाद सूक्त भारतीय काल से चले आने वाली एक प्राचीन गद्य परम्परा महाकाव्य परम्परा के अन्तर्गत आते हैं जिसमें से पद्य भाग मुख्यस्थित और अधिक रसात्मक होने के कारण अविनिष्ट रह गया और गद्य

१ संस्कृत और उसका साहित्य डा. शानिकुमार, नानूराम व्यास पृष्ठ १६

२ हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की सीमासा (प्रथम खण्ड) डा. चन्द्र-प्रकाश सिंह पृष्ठ २ तथा भारतीय नाट्य शास्त्र की परम्परा और रस शास्त्र डा. हजारी प्रसाद द्विवेदी पृष्ठ ४

३ हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की सीमासा डा. चन्द्रप्रकाशसिंह पृष्ठ ३

४ वही पृष्ठ २

भाग सु प्रबन्धित और अस्थिर होने का कारण पञ्चात्मक महिमाओं में स्थान न पा सका। वह कबन अनुमित द्वारा चलता हुआ ब्राह्मण ॥ यो मे प्रवक् रूप से सुरक्षित हो गया।¹

पुराणों में नाट्य रूप

भारतीय पुराणानों में रंगमंच और नाटक के कई सूत्र सदैव प्रतिगत होते हैं। भागवत पुराण में (स्कन्द 1, अध्याय 11, श्लोक 21) में नाट्य कलाकारों की वर्णों जाती है।² इसी प्रकार हरिवंश पुराण, माकण्डेय पुराण में नाटक भवन के वर्णित प्रमाण मिलते हैं। माकण्डेय पुराण (बीसवें अध्याय) में भगवान् महावीर के समक्ष सूर्याभ्युदय के द्वारा एक नाटक का अभिनीत होना लिखा है।

भागवत पुराण में विजयी कृष्ण के स्वागतार्थ द्वारका में विशिष्ट आयोजन किया गया था जिसमें नट, नर्तक नर्तक नर्तकी आदि ने उत्तम श्लोक गाये थे।³

छालिख्य अभिनी विद्या का एक अभिनय भेद है जिसमें संगीत, ताल, वाद्य का प्रयोग होता है। इस अभिनय में सभी साधनों का एक साथ सामंजस्य दर्शित होता है। इसकी उत्पत्ति और परम्परा के सम्बन्ध में छा दीर्घ उपनिषद् में सामवेद से सम्बद्ध एक कथा है उसमें कहा गया है कि महर्षि अगिरस ने देवकी पुत्र श्री कृष्ण को वंश में विद्या का उपदेश देते समय सामवेद की गायन विधियों की भी दीक्षा दी थी। उस विधि को छालिख्य नाम से कहा गया। श्रीकृष्ण छालिख्य नृत्य के अधिष्ठाता थे। वेणुवादन में सामयान के साथ श्रीकृष्ण ने इस नृत्य का प्रयोग गोपियों के साथ किया था।

हरिवंश पुराण (2/89/83 84) में स्पष्ट उल्लेख मिलता है कि उसका सबसे प्रथम प्रचलन देव, नर्तक और ऋषियों ने किया। देवलोक में इस अभिनय के प्रति अधिक अभिरुचि को देख कर श्री कृष्ण और प्रबुद्ध नर्तक-मंगल एवं लोक मनोरंजन के लिए उसको भूलोक में प्रचलित किया। भूलोक में यह अभिनय द्वारा

1 हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की सीमांसा डा. चंद्रप्रकाशसिंह वृंदा पृष्ठ 4

2 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णार्जुन पृष्ठ 65

3 हिन्दी नाटक सिद्धांत और विवचन डा. विरीश रस्तोगी पृष्ठ 16

लोकप्रिय सिद्ध हुआ कि बाल युवा और बूढ़ सभी उम्र की और सामान्य रूप से धारणित हुए।¹

वैदिक (याज्ञिक) कार्यक्रमों में नाटकीय तत्त्व

वैदिक कर्मकाण्ड से युक्त नाटकीय तत्वों का स्वरूप हम दीर्घ अर्थात् तक प्रचलित यगों में प्राप्त होता है। यत् संभव है कि जो उक्ताने वाले सम्बन्ध लम्बे यगों के बीच ऋत्विजों और यजमानों के मनोरंजन के लिए प्रबोध कथाओं के साथ साथ कुछ नाटकीय प्रदर्शन भी होते रहे।² सोमक्रयण³ आदि प्रसंगों को इसी प्रकार का प्रदर्शन माना जा सकता है। सोमयज्ञाश्रम में एक भूद सोम चेषता है उसका सोम धरीद कर मूल्य द दिया जाना है किन्तु बाद में वह मूल्य उससे छीन कर उस पर यरो से मार मार कर बना दिया जाता है। श्री कृष्ण के अनुसार सोम विक्रेता से स्वण छीन कर उस पर कोढ़ से प्रहार किया जाना है और वह भाग जाता है।⁴ इसमें सजाद, अभिनय वस्तु इस आदि सभी विद्यमान हैं।

कालांतर में जब इस प्रकार के तत्त्व वैदिक यगों में हिंसा और भोगश्रवण लिप्ता का प्राधान्य हो गया तब नाटक की शताब्दियों तक नयी प्रकार चलते रहने के बावजूद यग (जब बौद्ध आदि) विरोधों के कारण से नाटक को कर्मकाण्ड से छुटकारा मिला और वह स्वतंत्र रूप से पल्लवित पुष्पित होने लगा।⁵

यगों में जो नाटकीय तत्व प्राप्त होते हैं उससे यह अनुमान लगाया जा सकता है कि तब नाटक बस अपनी शैलवावस्था में थी। उसका प्रश्न मात्र मनोरंजन के दृष्टि से होता था। इसका वही उपयोग था जैसे इगलण्ड में एकाकी का आरम्भिक स्वरूप था। वहाँ लम्बे घंटों वाले नाटकों के मध्याह्न के बीच दशका की बिठाने रखने के दृष्टि से। एकाकी की प्रशिक्षित किया जाता था। संभवतः सोमक्रयण और

- 1 भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनय दर्पण काचस्पति गरील पृष्ठ 140
- 2 हिंदी नाट्य साहित्य और रंगमंच की भोमाता, (प्रथम खण्ड) डा. कृष्ण प्रकाश सिंह पृष्ठ 6
- 3 अगस्त 1/24 से 1/30
- 4 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णराज पृष्ठ 58
- 5 वही पृष्ठ 8 9

महावत के लिए यन्त्रयन्त्र को ही मंच प्रयोग में लाया जाता था। यन्त्र में सम्मिलित अतिथिगण यजमान आदि उसके दशक होते थे। इसी पूर्वजा द्वारा दत्त पूर्व निश्चित एक पूर्व अभ्यस्त अभिनय प्रक्रिया में आज रंगमंच रूप में प्राप्त है। यह भी संभव है कि उस समय इन अभिनय भावियों को यों ही निराभास बिना थ गार (अनुवाय) के प्रस्तुत कर दिया जाता रहा हो। अतः यह स्पष्ट है कि वदिक यन्त्रों में नाटक का जो स्वरूप हम मिलाता है उसमें रंगलेपन साजसज्जा यन्त्र आदि का प्रचलन नहीं था।

डा. कु. चन्द्रप्रकाशसिंह ने यह प्रतिपादित किया है कि नाट्यशास्त्र में वर्णित रंगशाला के स्वरूप का निर्धारण वदिक यन्त्रमंडपा के अनुकरण पर ही हुआ।¹ डा. हजारी प्रसाद द्विवेदी एवं श्री पद्मिनाथ द्विवेदी ने नाट्य शास्त्र के निम्नलिखित श्लोक

रसाभावाद्भिनया धर्मीवृत्ति प्रकृत्य ।

सिद्धि स्वरस्तथातोष गान रंग च सग्रह ॥

के अनुसार रस, भाव, अभिनय धर्मी वृत्ति प्रवृत्ति सिद्धि, स्वर आतोष गान और रंग की व्याख्या करते हुए इन श्लोकों को आनुवश्य (अर्थात् वंश परम्परा से प्राप्त) कहा है। स्पष्ट ही नाट्य शास्त्र अपने पूर्ववर्ती नाट्य साहित्य के अस्तित्व की सूचना देता है।² इससे विदित है कि भारत में समृद्ध नाट्य परम्परा विद्यमान थी और यन्त्र में उसके एक पक्ष (हास्य अथवा मनोरंजन परक सवादों) को प्रस्तुत किया जाता था।

समय निर्धारण की समस्या

डा. मदन मोहन मीस डा. एस. एन. दास गुप्ता, ए. बी. कीय आदि विद्वानों ने नाट्य शास्त्र को 200 ई. की रचना माना है।³ प्रसिद्ध जर्मन विद्वान डा. टा-लाख ने सीतावगा और जागीमारा गुफाओं के आधार पर समृद्ध भारतीय रंगमंच

1 हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की भीमासा पृष्ठ 8

2 भारतीय नाट्य शास्त्र की परम्परा और दस रूपक, डा. हजारीप्रसाद द्विवेदी पद्मिनाथ द्विवेदी पृष्ठ 22-23

3 संस्कृत नाट्य शास्त्र, एक पुनर्विचार, जयकुमार जलज पृष्ठ 10

की परम्परा को ईसा के 300 वर्ष पहले तक पहुँचा दिया है।¹ यद्यपि चेनी के अनुसार 19 वीं शताब्दि पूर्व, भारतवर्ष में नाट्य शालाएँ नहीं थी।² फिर भी यह मत प्रमाण सिद्ध हो जाता है कि ईसा से तीन या चार सौ वर्ष पहले भारत में रंगमंच का निर्माण भलिभाति हो चुका था। रंगशास्त्राग्रा में नट पौराणिक नायकों का प्रतिनय किया करते थे। ये नट गद्य में भी बोला करते थे। यदि हम यह बात स्वीकार कर लें तो यह भी स्वीकार कर लेंगे कि पाणिनी के शिलानिर्गम और कृशाश्व के नट भूतना को चर्चा।³ करके यह प्रमाणित कर दिया है कि उस समय सूत्र ये इस लिए नटों की शिक्षा देने वाले शौचिक अवश्य होते होंगे जो इन कलाकारों को अभिनय कला में दक्ष बनाते रहे होंगे। इसी प्रकार यह प्रमाणित हो जाता है कि ईसा से पाँच सौ वर्ष पहले ही हमारा देश में किसी न किसी रूप में नाटक रचे और चले जाते थे।⁴ श्री सिंह ने नाट्य शास्त्र को सीता वंशावलीमारा मुकाबले से पहले का माना है।⁵

डा. कीप सहित नाटका पर रामायण के प्रभाव को स्वीकार करते हैं। रामायण की रचना ईसा से 500 वर्षों से पहले हो चुकी थी यह तो सभी मानते हैं। ऐसे भी अनेक विद्वान हैं जिनके अनुसार रामायण की रचना ईसा से हजारों वर्षों पूर्व हुई थी।⁶

उपयुक्त तर्कों के आधार पर यह निष्कर्ष निकलता है कि भारतीय नाट्य कला का प्रारम्भिक स्वरूप हमें वर्णों और पुराणों में, रामायण काल में भारत के नाट्य शास्त्र में समृद्ध ग्रन्थों में मिलता है। रामायण काल में नाटक एक नाटककार और नाटकपरी के बहुत प्रमाण मिलते हैं। वाल्मीकी रामायण (बालकाण्ड पाँचवे सर्ग) में अयोध्या में महिषासुर और अभिनेताओं के अपने अपने स्थ और नाटकपर ध.⁷ राम के रंगमंचिक के समय तक स्थल पर नाट्य संघ का मनेत है—

1 हमारी नाट्य परम्परा, श्री कृष्णदास पृ. 13, 122

2 रंगमंच (गठान चेनी) अनुवादक श्री कृष्णदास, पृष्ठ 142

3 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास पृष्ठ 40

4 हिंदी नाट्य साहित्य और रंगमंच की भाषाशास्त्र, प्रथम खण्ड पृष्ठ 10

5 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास पृष्ठ 64

6 , , , , पृष्ठ 62

नट नतक सघानी गायकानो चा गायताम् ।

यत कर्ण सुखावच सुश्राव जनता तत ॥

इस श्लोक से सिद्ध होता है कि उम्र समय नाटकी का जब तक मायो-जन होता था और उमम नतकी नट आदि अभिनय करते, नाचते, गाते थे। इन कार्यक्रमों को जनता देखती थी और ध्यानक्षित होती थी।²

महाभारत विराट पर्व में एक विशाल रंगमंच का वर्णन मिलता है। जब पाण्डव गुप्त रूप से विराट के दरबार में भ्रमरातवास कर रहे थे उस समय भ्रजु न ने बहूष्णला बनकर राजकुमारी उत्तरा को गीत, नृत्य बाद्य आदि की शिक्षा दी थी। भ्रजु न को इन कलाओं की शिक्षा इंद्र के निर्देशानुसार न छबराज चित्रसेन ने दी थी जब उत्तरा और अभिमन्यु का विवाह हुआ तो नटों बतानिका सूत्रों और मागधों ने उत्सव में एकत्र अतिथियों का मनोरंजन किया था। -

वन पर्व में युधिष्ठिर से धर्म द्वारा प्रश्न किया जाने पर कहा कि वह सुयश के लिये कलाकारों, अभिनेताओं और नतकी की आर्थिक सहायता किया करते हैं। प्रद्युम्न व विवाह के अवसर पर मगावतरण की कथा के अभिनय का प्रमाण भी प्राप्य है। इसके बाद जो दूसरा नाटक अभिनेता हुआ उसका नाम कुबेर रम्भाभिसार बताया जाता है। इसमें शूर ने रावण का पाट किया था माग्ध ने विदूषक का और मनोवनी ने रम्भा का। दंत्यो ने इस अभिनय से प्रसन्न होकर धन की वर्षा की थी और उनकी स्त्रियों ने अपने आभूषण उतार कर कुशल नटों और नतकी को दे दिये थे।³

रामायण में एक अभिनेता (कलुप) अपनी पत्नी को प्रस्तुत करता हुआ दिखाई देता है।⁴ भास के प्रतिमा नाटक की महाराजा रामचन्द्र के राजभवन में स्थित एक पथशाला या माध्य शान्ता में भवित होने का उल्लेख भी श्री वाचस्पति गैरोल ने किया है।⁵

1 2 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास पृष्ठ 63 64

3 वही पृष्ठ 64 65

4 वही पृष्ठ 157

5 भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनय दण, श्री वाचस्पति गैरोल पृष्ठ 181

रामगढ़ की पहाड़िया-सीता बेंगा और जोगीमारा की नाट्य शालाएँ —

रामायण काल में रामगढ़ की 'भारखण्ड' तथा दसवीं सदी में 'डाडोर' कहा जाता था। यह स्थान मध्यप्रदेश के सरगुजा राज्य में उदयपुर ग्राम के निकट स्थित है। राम के सरगुजा में रहने के कारण ही यह स्थान रामगढ़ या रामगिरि कहलाता है। रामगिरि को चित्रकूट भी कहा गया है। वाल्मीकी रामायण में चित्रकूट का जो वर्णन है वह इसी स्थान का है। वहाँ पर सीताबेंगरा, जोगीमारा, लक्ष्मण बेंगरा वशिष्ठ आदि गुफाएँ हैं। इसके अतिरिक्त एक बड़ी सुरंग भी जिसे हाथी पोल कहा जाता है। इसका विवरण रामायण में उपलब्ध है। वृत्ति सीता, राम और लक्ष्मण यहीं रहते थे अतः इस सुरंग में बहुत से जलाशयों में से एक का नाम सीताकुण्ड भी है। सीताबेंगरा सबसे बड़ी गुफा है जो नाट्यशाला के काम में आई जाती थी। इसके मुख्य द्वार के सम्मुख शिलानिर्मित चन्द्राकार सोपान सदृश संयोजित पीठे हैं जो कि बाहुर की ओर हैं। इन पर बैठकर दर्शनार्थी नाटकीय दृश्या एवं सांस्कृतिक कार्यक्रमों का भानन्द लिया करते थे। इन पीठों पर लगभग 60 व्यक्तियों के बैठने की व्यवस्था थी।¹

प्राप्त प्रमाणों के अनुसार संस्कृत नाटक इसी नाट्यशाला में प्रदर्शित हुए हैं क्योंकि नाट्यकला के विद्वानों की राय में भरभूति का उत्तर रामचरित नाटक यहीं पशोवर्जन के काल में खेला गया था। पाली भाषा में उत्कीर्ण लेखा के अनुसार बासी व मलाबार देवगीत ने इस नाटक में भाग लिया था और उसके साथ सुतनुका देवदासी ने भी अभिनय में भाग लिया था।² श्री जयशंकर प्रसाद ने सरगुजा में स्थित गुफाओं की दो हजार वर्ष पुरानी माना है और राजा भोज के द्वारा इसी प्रकार की रंगशाला (जिसमें सम्पूर्ण शकुंतला नाटक पर्यटकों में उत्कीर्ण था) बनाने का उल्लेख किया है।³ डा वियोडोर स्लाव की रिपोर्ट के आधार पर डा गिरजाविह ने लिखा है कि पालीदास के बहुत पहले महामिथ,

- 1 रामगढ़ की पहाड़ियाँ, धर्मपुर (23 मार्च 1969)
- 2 श्री कुन्तल गोयल पृष्ठ 18
- 3 काव्य और कला क्या है यह विवेक प्रसाद, पृष्ठ 96

अश्वघोष का सारिपुत्र प्रकरण ओगीमारा और सीताबेंग की गुफाओं की नाट्य शाला में अभिनीत हुआ।¹

एक बात और ध्यान देने योग्य है कि सीताबेंग का प्रवेश द्वार के उत्तरी हिस्से पर गुफा की छत के ठीक नीचे मागधी भाषा में दो पत्थरों पर उकेरे हैं—

आदिपयति हृत्य । सभासगह कपयो ये रायतां
दुले वसतिया । हासानुमूते । कुदस्वीत एव अलगेति ।

इनका अर्थ है 'हृदय को आलोकित करते हैं स्वभाव से महान ऐस कविगण रात्रि में पास ही दूर है हास्य और संगीत से अंकित घमेली बुद्धों की मोटी माला को ही आलिंगन करता है।' इससे यह स्पष्ट है कि यह सांस्कृतिक एवं कलात्मक आयोजनों का स्थान था जहाँ कविता का सस्वर पाठ होता था प्रेम गीत गाए जाते थे और नाटकों का अभिनय किया जाता था।²

इन पत्थरों को पढ़ कर कवि की प्रणय सीता का अनुमान तो लगाया जा सकता है किन्तु नाटकों का अभिनीत होना इन पत्थरों से प्रमाणित नहीं होता। कालीदास के ही अनुसार इन गुफाओं में प्रेमी प्रेमिकाओं एवं अन्य मनोरंजनार्थी लोग रहा करते थे और प्रेम कीड़ा किया करते थे। रामगढ़ की सीताबेंग गुफा के प्रेक्षागृह के निर्माण में भरत नाट्यशास्त्र के निम्नांकित दो वाक्यों का सहारा लिया गया है।

स्तम्भाना बाह्यैश्चापि सोयानाकृति पीठकम् ।

दृष्ट कादरुभि कर्मा प्रेक्षकाना निवेशनम् ॥

इस श्लोक में प्रेक्षागृह के निर्माण के लिए जो आदेश दिया गया है रामगढ़ वाली गुफा में ठीक इसका पालन किया गया। इस तरह सीताबेंग गुफा के प्रेक्षागृह होने के सबंध में किसी प्रकार के संदेह की गुंजाइश नहीं है।³

1 हिंदी नाटकों की शिल्प विधि डा गिरजासिंह पृष्ठ 5

2 रामगढ़ में पहाड़िया घमयुग 30 मार्च 1969, थी कु तल मोदत पृष्ठ 18

3 हमारी नाट्य परम्परा, पृष्ठ 137 138

जोगीमारा गुफा

सीताबोंरा (सीताबोंरा) के पास ही जोगीमारा गुफा बतलायी गयी है। इसे बरुण का मंदिर भी कहते हैं। यहाँ सुतनुका देवदासी रहती थी जो बरुण देव को समर्पित थी। कहा जाता है कि सुतनुका ने सीता बोंगरा नृत्यशाला में नृत्य करने वाली मस्यागनाओं के विध्याम के लिये इसे बनवाया था। गुफा की सतहों भित्ति पर ये पाच पत्तियां उत्कीर्ण हैं —

सुतनुक नाम
देवदास किय
सुतनुक नम देवदाशकिय
त नमपिय बलन भोये
देवदिने नम सुपदछे ।¹

उपयुक्त पत्तियां देवदीन और सुतनुका देवदासी की प्रणय गाथा की प्रतीक हैं।

जोगीमारा वाले लेख में श्री कुशल गोयल की निम्नलिखित पत्तियां बहुत महत्वपूर्ण हैं कि 'भारत में सितालखंडों को काट कर चरख बिहार तथा मंदिर बनवाने की प्रथा थी और उनकी भित्तियों पर पल्लवर सजाकर चूने जैसे पदार्थों से चित्र बना कर जो चित्र बनाये जाते थे उन्हीं के धनुरूप यह जोगीमारा गुफा थी।'

यह संभव है कि सुतनुका ने अपने प्रेमी देवदीन (जो रंगीन चित्रकारी में पटु था) की सहायता से जोगीमारा गुफा बनवाकर उसमें रंग बिरंगे चित्र बनवाये थे।

देवदीन चित्रकार या धर्मिनेता नहीं। सुतनुका चित्रकार के प्रेम में फँसने वाली देवदासी हो सकती है नायिका नहीं। उन्हें प्रेमियों की जगह किसी नाटक के नायक नायिका कहना उचित नहीं है।

1-रामचंद्र की पहचान, धर्मपुत्र (30 मार्च 1969) श्री कुशल गोयल पृ 18

श्री कुतल ने अपने लेख में सीताबेंगा को नाट्यशाला कहा है दूसरे नृत्य शाला। यदि इन पंक्तियों को कि 'प्राचीन काल में भारतवर्ष में गुफाओं का उपयोग नृत्यशाला के लिये होता था' मान लें तो निम्नलिखित सीताबेंगा नृत्यशाला थी नाट्यशाला नहीं।

सीताबेंगा गुफा शब्द इसके लिये उचित शब्द है। इसे नाट्यशाला या नृत्यशाला कहना उचित एवं तब संगत प्रतीत नहीं होता क्योंकि इसका प्रवेश द्वार गोलार्कार है जो 6 फीट ऊंचा है और भीतर की ओर इसकी ऊंचाई 4 फीट रह जाती है जहाँ दर्शकों का प्रवेश कर सकना दुष्कर है। अभिनय कर पाना तो असम्भव ही है। सम्भव है कि वे झुकते हुए भाते रहे हों और मंच पर बैठ कर अभिनय करते रहें हों। 4 फीट ऊंचे मंच पर नृत्य भी सम्भव नहीं है। इस प्रकार इन गुफाओं को नाट्यशाला कहना अवसरगत नहीं है।

■ हे यदि रामचंद्रजी की परामर्श-स्थली माना जाय तो सम्भवतः अधिक उचित हो। इस सदम में यह प्रश्न भी विचारणीय है कि यशोधर्मन के समय में क्या रंगस्थलियाँ नहीं थी जो उत्तर 'रामचरित' नाटक यहाँ अभिनीत किया गया? काशी निवासी देवदीन ने भी इस नाटक में भाग लिया था। क्या यह ऐतिहासिक सत्य है कि देवदीन काशी का अभिनेता या अवकाश भित्ति चित्रकार था जो यशोधर्मन के समय में काशी से रामगढ़ (उदयपुर ग्राम के निकट स्थित) सरगुजा राज्य में आकर अभिनय आदि किया करता था? विद्वानों ने जोगीमारा गुफा की चित्रकारी ई. पू. तीसरी शताब्दी मानी है जबकि सीताबेंगा रामायणकाल की है। यह कालांतर विचारणीय है। सम्भवतः रामगढ़ में सीताबेंगा नामक गुफा राम का चित्रकूट स्थित निवास स्थान बना होगा और इसे गुफानुमा बनवाया गया होगा ताकि रावण के अनुचर उहाँ देख न सकें।

राम के प्रस्थान के पश्चात् वहाँ के आदिवासियों ने उनकी स्मृति में जगह जगह रामायण के प्रमुख पात्रों के नामों के आधार पर उन स्थानों के नाम चरिष्ठ गुफा, रावण द्वार, रावण दरबार, लक्ष्मण बोंगरा आदि रख दिये होंगे। जोगीमारा गुफा के पासपास भरव मण्ड, हनुमान, रावण, कुम्भकर्ण, नर्तकियों, सीता, राम, सम्मण शिव, विष्णु आदि की मूर्तियाँ हैं।

श्री भासतकुमार हलधर ने इसका प्रत्यक्ष अवलोकन करने के प्रस्ताव यह

माना है कि यह गुफा एक प्रकार से रहने की जगह थी।¹ श्रीकृष्णदास एव डॉ० चंद्रप्रकाशसिंह ने सीताबोंग को तीसरी सतावनी ई पू का माना है।² श्रीकृष्णदास इन गुफाओं को प्रशोक कालीन प्रथवा कुछ बाद की बताते हैं।³ प सीता राम चतुर्वेदी अभिनव भरत का कथन है कि कुछ विद्वानों ने विश्व की पवतमाला में संभवस्थित सीतावग और जीगीमारा गुफाओं में जिन शिलावशमा को भारतीय नाट्यशाला का प्रयोज्य माना है उनके साथ मेरी सहमति किसी भी प्रकार नहीं है क्योंकि मेरा यह मत स्पष्ट मत है कि भारतीय नाट्यशालाएँ स्थायी रूप से बनायीं हो नहीं जाती थीं। वे विशेष अवसरों पर निर्मित कर ली जाती थी और नाट्य प्रयोग ही चुकने पर वे उखाड़ दी जाती थी। हाँ, राज प्रमादों और सरस्वती मंदिर में जो नाट्य प्रयोग होते थे उनके लिए स्थायी रूप से नाट्यवेशम का विधान कर लिया जाता था।⁴

अतः सीताबोंगरा और जीगीमारा गुफाओं को नाट्यशाला प्रथवा नृत्यशाला नहीं माना जा सकता। प्राचीन साहित्य में ऐसे अनेक प्रमाण हैं जिनमें राजरा के राज भवन में नाट्यशाला और संगीत शाला का होना उल्लिखित है। रामायण के कतिपय स्थलों पर रंगमंच एवं नाट्यशाला का उल्लेख हुआ है। महाभारत के वन पर्व में भी रंगमंच पर 'रामायण', और 'कीर्ति रत्नामिसार, नामक दो नाटकों के अभिनीत हान का उल्लेख है।⁵

“बाह्यीक रामायण में अयोध्या काण्ड के अंतर्गत हम देखते हैं कि रामबन गमन और हनूमन् मरण के प्रसंग में अपने मातुल - गृह में निवास करने वाले तथा

1-हमारी नाट्य परम्परा श्रीकृष्णदास, पृष्ठ 134

2- , , , , 122 व हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की मोमासा कु चंद्र प्रकाशसिंह, पृ 10

3-हमारी नाट्य परम्परा श्रीकृष्णदास, पृष्ठ 144

4-श्री नाट्यम पत्रिका 1969 - 70 पृष्ठ 17, हिन्दी रंगमंच सवधी प्रयोग प सीताराम चतुर्वेदी अभिनव भरत

5-भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनय दण्डा वाचस्पति मेरोल पृष्ठ, 67

प्रयोध्या की परिस्थिति से अनभिज्ञ किन्तु अपराधियों तथा दुस्वप्नों आदि के कारण प्रत्यक्ष उद्विग्न भरत के मनोविनाद के लिए उनके मित्रों ने जो आयोजन किये हैं उनमें एक नाटक भी है ।

वादयति तथा शान्ति सासयन्त्यपि चापरे ।

नाटकान्यपरे स्माहुर्हस्त्यानि विविधानि च ॥

भरत के प्रयोध्या लोट जाने पर भी माकण्डेय आदि ऋषियों ने अराजकता के दुष्परिणाम सूचित करते हुए नाटकों का उल्लेख किया है —

नाराजके जनपदे ब्रह्मष्टनटनतका ।

उत्सवाश्च समाजाश्च बद्धते राष्ट्रवद्धना ॥

इसके प्रतिरिक्त बाल काण्ड के अंतगत प्रयोध्यापुरी का वखन पढ़ने से माधूम होता है कि नगर में स्त्रियों के लिए पक्क अनेक रंगशाखाएँ थीं ।

बधु नाटक सपेश्वर सयुक्ता सर्व्वत पुरीम्

महाभारत में विराट पर्व में एक विशाल रंगमंच का उल्लेख मिलता है । इसी पर्व के अंतगत अमिम यु उत्तरा विवाह के प्रसंग में नटों, बैतालियों, सूतों और मागधों के साथ साथ नटों का भी नाच आया है जिन्होंने सम्मानित अतिथियों का अनेक प्रकार से मनोरंजन किया । जनपद में घम के प्रश्नों का उत्तर देते हुए मुधिष्ठर ने बतलाया कि कीर्ति के लिए हमने समय समय पर नट-नटकों को द्रव्य प्रदान किया है ।¹

नाट्य शास्त्र में वर्णित रंगमंच —

कुछ विद्वानों के मतानुसार नाट्य-शास्त्र की रचना आज से लगभग दो

हजार से पूरे हुए थे।¹ डा. गोविन्द त्रिगुणाचल ने नाट्य-शास्त्र का समय ई० पू० पहली शताब्दी से तीसरी शताब्दी ई० पू० निश्चित किया है।²

भारत की नाट्य कला बड़ी प्राचीन है। ऐसा उल्लेख मिलता है कि भारत ने भी शिष्यों और श्रमिकों को नाट्यकला की व्यावहारिक शिक्षा दी तथा उनकी सहायता से सब प्रथम अभिनय किया जिसमें भगवान् लहर तथा भगवती पावती ने भी योग दिया। किन्तु इस देवी उत्पत्ति की प्रामाणिकता निश्चित नहीं है।³

पाँचवें वेद की रचना के लिए भी अनेक मतान्तर हैं। कुछ विद्वान् इसे ब्रह्मा द्वारा तथा कुछ भारत द्वारा विरचित बताते हैं। डॉ० पूर्वकाश के मतानुसार — भारत ने उसके घटकों की चारों वेदों से संग्रह करने की बात कही है —

जग्राह पाठ्य ऋग्वेदात् सामभ्यो गीतमेव च ।

यजुर्वेदाभिनमान् रसानायर्वणावपि ।।

पर्याप्त भारत ने नाट्य का पाठ्यार्थ (अभिनि भाषा) ऋग्वेद से लिया, गीत सामवेद से लिए, अभिनय यजुर्वेद से लिया और रस अथर्ववेद [के भेषज] से लिया। इस प्रकार पाँचवें वेद की रचना की। किन्तु यह बात मुक्ति विपरीत है क्योंकि नाटक के चारों ही घटक मूल रूप से जनता से बहुत से ही वर्तमान से और बड़ी ही दृढ़ता से निवेष्टित वेदों में भी दृष्टा या तथापि नाटक की आश्रय देने की दृष्टि से भारत ने

1-‘रंगमंच’ बलवत शर्मा, पृष्ठ, 19

2-डा. गोविन्दनाथ त्रिगुणाचल ग्रंथ, पृष्ठ 20

3-वही, पृष्ठ 204

उक्त प्रकार से नाट्य सग्रह की बात कही है।¹ श्री कृष्णदास ने भी कहा है कि ब्रह्मा ने इस वेद की रचना की। इसके प्रयोग का काम भरतमुनि को सौंप दिया गया।²

डॉ० बी० राधकन ने नाट्य-शास्त्र के समय का निर्धारण ई० पू० द्वितीय शताब्दी एव द्वितीय शताब्दी के समय निश्चिन किया है।³ डा० कु० चंद्र प्रकाश सिंह का प्राचीन भरतमुनि को सीताबेंगा जोगीमारा गुफाओं में पूर्ववर्ती मानने का है क्योंकि भरत के नाट्य शास्त्र में वही भी इन गुफाओं की चर्चा नहीं है। इसी प्रकार की नाट्य शास्त्रों का वर्णन है।⁴ तथा श्री कृष्णदास के अनुसार भी सीताबेंगा गुफा के प्रेक्षागृह के निर्माण में भरत के नाट्य शास्त्र से सहारा लेने का संकेत दिया जाना भरत को सीताबेंगा जोगीमारा गुफाओं से पूर्ववर्ती सिद्ध करता है। इन भक्त मता-धरों के आधार पर प्राचीन भरत को प्राचीनता सुनिश्चित की जा सकती है। भरतमुनि ने नाट्य शास्त्र के द्वितीय अध्याय में तीन प्रकार के प्रेक्षागृहों का विधान किया है - (1) विकृष्ट (सम्भ्रा धायताकार) (2) चतुरस्र (वर्गाकार) और (3) त्रयस्र (त्रिकोना)। ये तीनों परिणाम के अनुसार तीन प्रकार के होते हैं - (1) ज्येष्ठ (2) मध्यम और (3) अवर (कनीयस या कनिष्ठ)।⁵

नाट्य शास्त्र में मंच के सभी उन्नत शब्द रंगशीप, रंगभट्ट, नेपथ्य, रंगरीठ पात्र, वाद्य यंत्रों के नाम प्रादि समाहित हैं। रंगमंच से सम्बंधित जितने नियमों का नाट्य शास्त्र में वर्णन किया गया है उनसे तो यह प्रतीत होता है कि भरत एक महान् अभिनेता तथा निर्देशक एवं नाट्य कला संस्थापक थे और उन्हें रंगमंच की प्रत्येक विधा का ज्ञान था।

1-सेठ गोविंददास अभिनन्दन ग्रन्थ, पृष्ठ 231

2-हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास, पृष्ठ 33

3-सेठ गोविंद दास अभिनन्दन ग्रन्थ, पृष्ठ 2

4 हि० नाट्य साहित्य और रंगमंच की सीमाशा डा० कु० चंद्र प्रकाश सिंह पृ० 10

5 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास, पृ० 137

6 हि० विश्वकोश खंड 6, पृ० 291

प्राचीन नाट्य कला के दशक भी दो प्रकार के बताए गए हैं, एक तो वे जिन्हें नाटककर्ता स्वयं बुझते थे, व 'प्रापित' कहे जाते थे। दूसरे व वे जो स्वयं नाटक देखने आते थे। वे 'प्रापक' दशक होते थे।¹ जाति (ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य एवं शूद्र) के आधार पर दशकों को प्रेक्षा गृह में बैठने को स्थान मिलता था। यदि दशक अधिक हो जाते थे तो दूसरी मंजिल भी बना दी जाती थी।² समस्त इस श्लोक के आधार पर ही यह बात कही गयी है—

काय शैल गुहाकारो द्विभूमिनाट्यमड्य

भारतकालीन समाज में वसु व्यवस्था बहुत कठोर थी। रंगपीठ के समस्त बैठने वाले दशकों के लिए वर्णानुसृत स्थान नियत थे। वहां निर्देशकों, ब्राह्मणों के लिए शुक्ल रंग का, क्षत्रियों के लिए सास रंग का, बख्शों ■ लिए पीले रंग का तथा शूद्रों के लिए नीले रंग का स्तम्भ गाड़ा जाता था। इसी प्रकार राजपुत्र्यों, स्त्रियों और बच्चों के बैठने के पृथक् पृथक् स्थान निर्दिष्ट थे। प्रेक्षा-गृह के पूर्य भाग में राजा का आसन था। उसके बायीं ओर मंत्री, कवि, ज्योतिषी, व्यापारी वगैरह तथा बाहिनी और स्त्रियां बैठती थीं। राजपुत्र्य तथा बच्चों के स्थान उत्तर में और राजदूत, भाट आलोचक एवं रसकों का स्थान किनारे पर नियत था।³ प्रापित अथवा आमंत्रित और प्रापक अथवा अनामंत्रित दशक परम्परा आज भी पूर्यवत् है। इसमें कोई परिवर्तन नहीं हुआ है।

भारत के अनुसार नेपथ्य से रंगशीप वाले कक्ष में आने के दो मार्ग होने थे। कक्ष और रंगशीप के बीच प्रत्येक दिशा की ओर तीन-तीन स्तम्भ रूढ़ा करत थे। ये आजकल की विश्व का काम देत थे। कक्ष से शीप पर आने के लिए एक द्वार खुला था।⁴ रंगशीप के दुमजिले बनाने से अभिनय सहज हो जाते थे। यहा से आता हुआ पात्र उठने का अभिनय भी कर सकता था।⁵

1-हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास, पृ 105

2-हमारी नाट्य परम्परा, श्री कृष्णदास, पृ 105

3-संस्कृत नाटककार श्री कान्ति किशोर भरतिमा, पृ 21

4-हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास, पृ 108

5-संस्कृत नाटककार श्री कान्ति किशोर भरतिमा, पृ 20-21

उक्त मंचों पर पदों का प्रयोग भी हुआ करता था। नेपथ्य का उपयोग वेप भूषा आदि ग्रन्थ कार्यों में हुआ करता था तथा संगीतज्ञों के बैठने का स्थान भी प के कक्ष द्वारों के निकट होता था।¹

भारत के नाट्य शास्त्र के 15वें अध्याय के अनुसार नाटक के कायकर्तव्यों का विभाजन इस प्रकार किया जाता था —

- 1-भरत, नाट्य संस्था का आधारभूत संचालक।
- 2-सूत्रधार, प्राधुनिक निर्देशक।
- 3-नट, रिहसल अधिपति।
- 4-तौरिय, संगीत का अधिपति।
- 5-वैपकर, वस्त्रमान ड्रेसर।
- 6-मुकुटकृत, शीर्षाभूषण तयार करने वाला।
- 7-प्राभरणकृत, नाटकोपयोगी प्राभरण बनाने वाला।
- 8-मातृकृत, माता पहिनाने वाला।
- 9-चित्रज्ञ, पर्दा रंगने वाला।
- 10-रजक, घोड़ी और रंगरेज दोनों का काम करने वाला।²

प्रकाश की व्यवस्था के सम्बन्ध में नाट्य शास्त्र में पर्याप्त सामग्री नहीं मिलती। केवल मंच पर दीपकों से प्रकाश किये जाने का उल्लेख मिलता है।³

इस प्रकार नाट्य शास्त्र में रंगमंच के अनेक उपकरणों का वर्णन मिलता है। हाँ तत्कालीन रंग संन्यास और उनकी ऐतिहासिकता का बख़्त विवरण नहीं मिलता।

नाट्य-शास्त्र में अभिनय रूप

नाटक में अभिनय के दो मुख्य विधान थे (1) लोकधर्मी (2) नाट्यधर्मी। भारत के एव समय में स्वामाविज्ञता पर यथेष्ट ध्यान दिशा जाने लगा था। रंगमंच के

1-हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास, पृ 108 109

2-हमारी नाट्य परम्परा : श्री कृष्णदास, पृष्ठ 109

3-हो विश्वकोश (खण्ड 6) स नाटक श्री रामप्रसाद त्रिपाठी, पृष्ठ 295

वास्तविक अभिनय को नोरूपमें कहते थे । लोकधर्मी अभिनय के घतगत रगमच पर कृत्रिम उपकरणों का उपयोग बहुत कम होता था ।

स्वभावो लोकधर्मी तु नाट्यधर्मी विकारत

स्वाभाविकता का अधिकधिक ध्यान केवल उपकरणों में ही नहीं किंतु भागिक अभिनय में भी प्रतीष्ट था । उसमें बहुत भग-लीला (मोवर ऐक्टिंग) यज्ञिन थी ।

प्रतिष्ठ र किराए प्रयाधारण कम, प्रतिपादित लोक प्रसिद्ध दृश्यों का उपयोग प्रभाति शैल यान और विमान आदि का प्रदर्शन और ललित भगहार जिसमें प्रयुक्त होते थे रगमच के ऐसे नाटकों को नाट्यधर्मी कहते थे । स्वयं प्रकाश-मायित दृश्यादि प्रशामाधिक ही माने जाते थे । उनका प्रयोग मात्र नाट्यधर्मी अभिनय में किया जाता था ।

आसन्नोक्त च यद् वाक्यम् न शृण्वन्ति परस्परम् ।

अनुक्त श्रूयत वाक्यम् नाट्यधर्मी तु सा स्मृता ॥¹

नाट्य-शास्त्र में अङ्गित रगसज्जा

प्राचीन भारतीय रंग जाला में भरत के अनुसार पुस्त के प्रयोग का स्पष्ट विधान था । प्राप्त प्रमाणों के अनुसार ये तीन प्रकार के होते थे—सधिम, यज्ञिम और बष्टिम । पात्र पात्र, बास, आदि के पत्ते तथा चम स जो सामग्री बनाई जाती थी उधे सधिम, यज्ञ के द्वारा सचासित की जा सवने वाली ध्याजिम और लपेटक बनाई जाने वाली सधिम को बष्टिम कहा जाता था । इन तीनों प्रकार के पुस्तों से शय्या, यान, विमान, चम, यम, ध्वज और पवत आदि बनाए जाते थे क्योंकि उनके अनुसार लोह सारमय सामग्री का प्रयोग भारी और कष्टकर होने के कारण निषिद्ध था । इसलिए सब डो, चमड़ा वस्त्र साख, बांस और पत्तों से ही दृश्य पीठ बनाकर रथीन कपड़ों से यथा स्वरूप सजा लिया जाता था वस्त्र के प्रभाव में ताड या भोज पत्र का प्रयोग होता था । इ ही सब वस्तुओं से ध्वज शस्त्र तथा शरीर के ध्रग बनाए जा सकते थे । भाड वस्त्र, मोम, साख, ग्राम के पत्तों, तीसी, सन और मूज

तै पवत, भाग, पूत, फल मणियाँ तथा अनेक प्रकार के मुकुट बनाए जाते थे क्योंकि स्वर्ण आदि से बने हुए मुकुट और आभूषण युद्ध, नृत्य आदि के अभिनय में बाधक तथा घातक हो सकते थे। अतः ताजे या अवरण के पत्तों और मोम से ही आभरण बना लिए जाते थे क्योंकि भारत के अनुसार मंच पर शस्त्रों से प्रहार न करके केवल उनका भाव दिखाना चाहिये।

आज कल कागज की पपनी, फैब्रिक्स (मोटा कपड़ा) तथा प्लाई वुड आदि से यथा रूप काट कर दृश्य पीठ बनाए जाते हैं। अस्त्र शस्त्र यथा सुसम्भव वास्तविक ही नाम से लाए जाते हैं किंतु यह प्रयोग अशास्त्रीय और घातक है।¹

नाट्य शास्त्र में रंगलेपन के प्रयोग —

नाट्योपयोगी दृश्यों के निर्माण, वस्त्र तथा आभूषणों के साथ कृत्रिम केश मुकुटों और दाढ़ी आदि का भी उल्लेख नाट्यशास्त्र में मिलता है। केश मुकुट भिन्न भिन्न पात्रों के लिए कई तरह के बनते थे।

रक्षो दानववत्माना विककेशकृतानि मु
हरिदमश्रूणि च तथा मुख शीर्षाणि कारयेत् ।

(नाट्य 22 143)

कोयल के पंखों से दैत्य आतुरों की दाढ़ी और मूँछ भी बनाई जाती थी। मुकुट अभिनय के लिए भारी न हों, इसलिए अन्नक और ताँबे के पतले पत्रों से हल्के बनाये जाते थे।²

नाट्य शास्त्र में रंगदीपन (प्रकाश-व्यवस्था) —

भारत के अनुसार मंच पर अनेक दीपक रहते थे। नाटक आरम्भ होने पर

1-हिन्दी विश्वकोश १९४६ पृष्ठ 294 295

2-काव्य और कला तथा अन्वय विज्ञान जयशंकर प्रसाद, पृष्ठ 101

कोई व्यक्ति एक जलता हुआ दीपक लेकर उगह प्रज्वलित कर देता था ।¹ यह कोई व्यक्ति स्वयं नाटयाचार्य ही होता था । जैसा कि इस श्लोक से पता चलता है—

भिने कुम्भे ततश्चैव नाटयाचार्यं प्रयत्नत
प्रगृह्य दीपिका दीप्ता सवरग प्रदीपयेत् ॥

भरत नाट्य शास्त्र 3/91

प्रयत्न घट से छूट जाने के बाद नाटयाचार्य को प्रयत्नपूर्वक जलती हुई दीपिका को लेकर सम्पूर्ण रंग का प्रकाशित करना चाहिए । सम्भवे रसमय पर गजन करते हुए ठाल डोकते हुए कूदते हुए भीर वेग से बीड लगाने के साथ उस दीपिका (मशाल) की प्रभा को प्रकाशित करे ।²

मस्कृत के नाट्य प्रयोगों में वनस्पति से निम्न प्रकाश की व्यवस्था का भी उल्लेख मिलता है । कालिदास के शब्दों में—

धनेश्वराणां वनिता सखानां बरी गृहोत्सगनिपतभास
भविन्त प्रमोषयौ रजयाम तलपूर सुरतप्रदीपा ॥३॥

(यहाँ की गुफाओं में रात को चमकने वाली जड़ी बूटियाँ भी बहुत होती हैं । इसलिए यहाँ के किरात लोग जब अपनी प्रियमाओं के साथ उन गुफाओं में विहार करने आते हैं तब ये चमकीली जड़ी बूटियाँ ही उनकी काम जीडा के समय बिना तेल के दीपक बन जाती हैं ।³

“तेल” और ‘प्रदीपा’ शब्दों के आधार पर यह स्पष्ट है कि कालिदास के काम में नाट्य प्रयोगों में प्रकाश व्यवस्था के लिए दीपक जलाए जाते थे ।

1-हिन्दी विश्वकोश खण्ड 6, पृ. 295 ।

2-भरत नाट्य शास्त्र भाग 1 (अध्याय 1-7) डा. रघुनाथ प. 61

छत्रुमार सम्भव कालिदास 1/10

3-हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास, पृ. 136

बोर्ड काल तथा आतंक कथाओं (जो दूसरी सीसरी ईशू की मानी जाती है) में प्राप्त नाट्यविनय में प्रकाश के प्रमाण मिलते हैं।

कुछ विद्वानों ने यह भी निष्कर्ष निकाला है कि संस्कृत नाट्य कृतियाँ, ग्यून-थिक माना में महाकाव्यों द्वारा अनुशालित तथा उन्हीं पर आधारित थीं। रूप एवं विनय में कथनात्मक (Narrative) थीं। इससे रचयिता पहले नीतिवादी (Moralist) थे और बाद में कलाकार।¹

संस्कृत नाटकों का अभिनेयता की टीका करते हुए श्री वाचस्पति गरोल ने लिखा है कि संस्कृत के नाटककारों ने नाट्य कालाओं में प्रदर्शित करने के एक मात्र उद्देश्य से उनको नहीं लिखा।² किंतु साथ साथ यह भी मान्यता रखी है कि संस्कृत नाटकों की प्रस्तावना से विस्ति होना है कि उनको अभिनेय की दृष्टि से लिखा गया था। प्रत्येक नाटक के पारमिक मोक्षमार्ग में मूत्रधार या मट-नगी द्वारा नाटककार ने यह प्रतिपादित किया है कि उसका अन्तिम अभिनेय है और उसे दर्शकों के मनोरंजन के लिए लिखा गया है।³

संस्कृत नाटकों की प्रस्तावनाओं के आधार पर ही श्री वैरोल ने संस्कृत नाटकों के अभिनय काल का निर्धारण किया है। उनके कथनानुसार कालिदास के नाटक विक्रमोत्थान, और अभिज्ञान शकुन्तलम् महाराज विक्रमादित्य की सभा में अभिनीत किए गये थे अभिज्ञान शकुन्तलम् का प्रथम श्रुति और मातृविक्रमिनित्र का वसन्तोत्सव पर अभिनय हुआ था। मृच्छकटिक जैसे नाटकों के लिए शास्त्रीय विधि से नाट्य कालाएँ बनाई गई थीं। मृच्छकटिक, नाटक उद्भविनी में अभिनीत हुआ था। भवभूति का उत्तर रामचरित मयवान कालप्रियताय महादेव की यात्रा के अवसर पर श्रेष्ठ सामाजिकों के समक्ष अभिनीत हुआ था। 'मुद्राराक्षस' और सप्तम हृदय के प्रियदर्शिका, रत्नावली तथा नागार्जुन नाटकों का प्रदर्शन विश्व क

1-भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनय दण्ड व वाचस्पति गरोल, पृ 180

2-वही पृ 180

3-वही पृ 183 से 187

प्रतिष्ठित व्यक्तियों की परिषद् के समक्ष हुआ था। राजशेखर के 'बपुर मजरी' का अभिनय स्वयं राजशेखर की पत्नी अर्पिता सुन्नी न किया था। भट्ट नारायण (8वीं, 9वां श०ई०) कृत 'वणीसहार' का नाट्य प्रदर्शन शरद ऋतु में हुआ था।¹

पतञ्जलि (जिसे द्वितीय शताब्दी के मध्यकाल का कवि कहा गया है) के 'महाभाष्य' में जो दो नाटकों की चर्चा मिलती है। वसन्त और 'वासवध'।² इन नाटकों का उल्लेख इस बात का प्रमाण है कि उस समय रंगमंच का पूर्ण प्रचलन था। डा० ईरेडेल कीय ने इसी के आधार पर कहा है कि "इससे यह सम्भावना प्रतीत होती है कि यदि और पहले से नहीं तो कम से कम ईसा से पूर्व द्वितीय शताब्दी के मध्य से तो संस्कृत नाटकों का आरम्भ मानना ही होगा। "जा स्टेन के अनुसार—यह बौद्ध कवि ई० पू० ५०० प्रथम शताब्दी में विद्यमान था। इनके नाटकों के उपलब्ध जो मध्य एशिया की खुदाइयों में प्राप्त हुए हैं और उनमें दृष्टिगत होने वाली विकास एवं पूर्णता की स्थिति संस्कृत नाटकों के विकास के दीर्घ समय की, जो ई० पू० १० कतिपय शताब्दियों तक प्रसारित प्रमाणित करती है।³ इन नाटकों का प्रेरणा महाकाव्यों के गायन और श्री कृष्ण के जीवन से सम्बंधित उन घटनाओं से मिली, जिनमें बाल कृष्ण ने शत्रुओं को पराजित किया।⁴

पतञ्जलि ने अपने 'महाभाष्य' में दो प्रकार के अभिनयों का उल्लेख किया है—एक प्रयिकों का जो किसी प्रय पर आधृत रहता था। प्रयिका का अर्थ नगेश के अनुसार है—पूरी वधा का वणन।—भाष्य के अनुसार कथबंध में प्रयिका वणन के साथ-साथ काले और लाल रंग के रंगे लीप, कस और कृष्ण के दण्ड के रूप में मुख पर अभिनय करते थे। इससे प्रयिका वणन की रोचकता बढ़ जाती थी और उसमें सजी वसा आ जाती थी।⁵ इसका अभिप्राय यही है कि पतञ्जलि के काल में रंगलेपन केवल प्रतीक रूप में काम में लाया जाता था ताकि उन्हें देखकर दशकण अभिनेताओं को

1-महाकवि कालिदास श्री रमाशंकर तिवारी, प 310

2-हमारी नाट्य परम्परा, श्री कृष्णदास प 71

3-सेठ गोविंद दास अभिन दन बंध डॉ श्री राघवत प 2

4-हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास पृ 71

5-हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास पृ 38

पहचान सकें। दूसरा इसमें भूमिकाओं का उल्लेख है जो क्रिया पर आधारित रहता था। प्रथम अभिनय एक प्रकार का मौखिक पाठ था जैसे कि महाभाष्य के प्राचीन निपाठ प्रथम उत्तरवर्ती कृत्यों के प्रदर्शन होते थे। द्वितीय प्रकार का अभिनय शब्द सहयोग के बिना ही कथावस्तु को प्रस्तुत करता था। संगीत के सम्बन्ध में भरत ने बताया है कि किस प्रकार भूमिका का सहयोग प्राप्त किया गया और किस प्रकार उठाने नाटक को यांत्रिक संगीत की सज्जा प्रदान की। यह हम विविध प्रकारों प्रथम शब्दों के एकोभाव का ही परिणाम है कि ज्ञान ज्ञान पुरुष तथा नारी कलाकारों, कथोपकथनों, संगीत प्रणालियों तथा नृत्य कलाओं से युक्त होकर नाटक ने पूर्ण विकास रूप प्राप्त कर लिया।¹

पात्र योजना

पतञ्जलि के समय स्त्रियों की भूमिकाएँ मुख्य ही करते थे जैसा कि महाभाष्य में भूक्त शब्द के प्रयोग से स्पष्ट होता है जिसका अर्थ है स्त्री की भूमिका में अमाया दृष्टा मुख्य।²

संस्कृत नाटकों के पात्रों का चयन प्राप्त भूमिका के अनुसार शारीरिक गठन लिंगमा और अभिनय आदि के गुणों को देखकर किया जाता था।—पात्रों को उनके देश, वेशभूषा, और रूप के अनुसार ही मंच पर प्रस्तुत किया जाता था।³

पतञ्जलि के समय अभिनेताओं का समाज में कोई विशेष सम्मान नहीं था। इसका एक महत्वपूर्ण कारण था। महाभाष्य में कहा गया है कि उन अभिनेताओं की पत्नियाँ, जो स्त्री पात्रों का अभिनय करते थे कुलाचारहीन होती थीं। नटियों की नतिक दृष्टि से आश्रित बताया गया है और नटों को अपनी पत्नियों की लाज बच कर जीवन निर्वाह करने के लिए दोषी ठहराया गया है।⁴

1-से० गोविंदाश्वर अभिनवन्दन ग्रन्थ भा० १ राघवन, पृ० 4

2-पातञ्जल महाभाष्य 2, पृ० 196

3-हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास, पृ० 145 146

4-वही, पृ० 158

प्राप्त प्रमाणों के अनुसार अश्वघोष कृत 'सारिपुत्र प्रकरण' अत्यन्त लोकप्रिय था और मध्य एशिया में भी खेला जाता था । स्वयं अश्वघोष अच्छे संगीतज्ञ और अभिनेता थे । वे अपनी रचनाओं का पाठ और अभिनय अपनी मण्डली के साथ घूम-घूमकर किया करते थे ।

पतञ्जलि और अश्वघोष सम्भवतः समकालीन थे । दोनों का समय प्रथम शताब्दी ई. पू. बताया जाता है । उस काल में बौद्ध धर्म चतुर्दिक फैला हुआ था और अश्वजित और पुलवसु नामक दो भिक्षुओं को कीटगिरी की रणशाला में अभिनय देखने और नतकी से बात करने के दोष में बिहार से बाहर निकाल दिया गया था ।¹

कीटिल्य के ग्रन्थशास्त्र में एक स्थान पर स्पष्ट उल्लेख है कि "कलाकारों की मण्डलियों को अभिनय प्रस्तुत करने पर राजाकर भी नियमित रूप से देना पड़ता था । बाहर से आने वाली मण्डली को राजा को प्रति खेल पांच पण देना पड़ता था । यह सब विदित है कि उस समय नटों की शिक्षा का प्रबन्ध था और सभी सलित कलाओं को राज्य की ओर से प्रोत्साहन मिलता था ।"²

उस समय नाट्य प्रस्तुतीकरण सरम्बती भवन मंदिर देवालियों और अन्य महत्वपूर्ण स्थानों प्रादि में होते थे, ऐसी विद्वानों की मान्यता है । जो अभिनय प्रस्तुत किया जाता था उसे देखने तक एकत्रित होते थे तथा जो अभिनय होता था उस उत्सव को 'समाज' बोलते थे । अर्थात् दशकों और प्रस्तुतीकरण का नाम "समाज" था । सम्भवतः जो मनुष्य समूह एक स्थान पर अभिनय देखने के लिये एकत्र होता था उस उत्सव का नाम समाज था ।

इसी सन्दर्भ में भास की नाट्यकला विवेच्य है । डा. बी. राघवन ने कालिदास के पूर्व भास, सोमिलस एवं कविपुत्र का होना लिखा है जिनकी कृतियाँ प्रायः नष्ट हो गई हैं ।³

1-हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास, पृ. 69

2-वही पृ. 70

3-श्री गोविन्ददास अभिनयदर्शन ग्रन्थ डा. बी. राघवन पृ. 13

विद्वानों ॥ अश्वघोष एवं भास की संस्कृत के भादि नाटककार और समकालीन माना है । भास के नाटकों की कथावस्तु थी राम और थी कृष्ण के जीवन से सम्बन्धित है ।¹

‘स्वप्न वासवदत्तम्’ चारुदत्त ‘दूत घटोत्कचश्च’ आदि भास के प्रसिद्ध नाटक हैं जैसे इनके कुल 13 नाटक प्राप्त हुए हैं । अश्वघोष के नाटकों की कथावस्तु बौद्ध धर्म पर आधारित है । चारुदत्त इनका अपूर्ण नाटक है ।

कालिदास और उनकी समकालीन नाट्य प्रवृत्तियाँ

कालिदास का नाम, स्थान और जीवन काल बड़ा विवादास्पद है । ई पू पहली शताब्दी से लेकर ईसा के बाद तीसरी चौथी शताब्दी तक कालिदास के समय के संबंध में अनुमान लगाये जाते हैं ।² डा० सूरकांत ने तो इनका काल ईसा के बाद पाँचवीं शताब्दी माना है ।³ श्री रमाशंकर तिवारी ने टी एस नारायण शास्त्री के द्वारा उल्लिखित 9 कालिदासों का उल्लेख करते हुए कालिदास का जीवन काल ईसा की चौथी शताब्दी के उत्तरार्द्ध और पाँचवीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध के बीच का माना है ।⁴

कालिदास के नाटकों में प्राप्त प्रस्तावनाओं में इन कृतियों के मंचन का स्पष्ट उल्लेख है । उनके तीन नाटक ‘अभिज्ञान शाकुन्तलम्’ ‘विक्रमोर्वशीय’ तथा ‘मालविकाग्निमित्र’ रंगमंचीय कृतियाँ हैं ।

शूद्रक (300 वष ई पू) का ‘मृच्छकटिक विशाखदत्त (चौथी शताब्दी ई पू) का ‘मुद्राराक्षस और देवीचंद्र गुप्त (अश्वमेध नाटक), बाण भट्ट के दरबारी नाटककार हुए, 590 ई स 647 ई) का ‘नागानंद’ (नाटक) और

1-हमारी नाट्य परम्परा आ कृष्ण दास, प 71

2-वही, पृ 73

3-से गोविंद दास अभिनदन ग्रंथ डा सूरकांत प 237

4-महाकवि कालिदास श्री रमा शंकर तिवारी प 14

‘रत्नावली’ तथा ‘प्रिय निका’ (नाटिकाएँ), चवसूति (चिकमी 7 वीं शताब्दी पूर्वदि) का उत्तर ‘रामचरित’ ‘महावीर चरित और ‘मासती मध्या’, मट्टनारयण (7 वीं शताब्दी ईसवी) का ‘वेणी सहार तथा इनके बाद विक्रणीय घाठनी और नवीं शताब्दी के उत्तरार्ध का त्रिपुरदाह’ ‘रुक्मिणी हरण हास्य चूडामणि मुरारी का ‘धनप राघव राजशेखर का ‘कपूर मजरी’ आस रामायण’, बाल भारत’, माच म धर्मेश्वर का चंड वीरिक, नैपयानन्द, कृष्ण मिश्र का ‘प्रबोध चन्द्रोदय’ आदि सस्कृत की प्रसिद्ध रंगमंचीय रचनाएँ हैं।

जयदेव का ‘प्रमथ राघव’, रूप भीष्मासो का ‘विदास माधव’, ललित माधव विशालदेव विग्रहाज का इरिकेलिनाटक, जयसिंह मूरि का ‘हम्मोर मदमग्न’, विश्वरूप का ‘आम सुन्दरी नाटिका’, बचन पंडित का धनमय विजय, सुभट का दूनागद (छाया नाट्य), ‘मधुसूदन का महानाटक’ आदि नाटकों द्वारा सस्कृत रंगमंच की परम्परा सुचारु रूप से चलती रही है। सचवत पारिजात मजरी नाटक (1211 या 1213 ई०) और ‘हनुमन्नाटक’ तक भी सस्कृत रंगमंच की परम्परा बनी रही किन्तु अनन्तर आहरवी तरहवी सदी से जब धर्मशाला म रास नाटकों की रचना होने लगी और सस्कृत के अनुकूल नाटकों में रुचि जागृत होने लगी तो रंगमंच की भारी प्राधान्य तथा 1² स्वयं कालिदास नाटक की आधुनिक मन मानत हैं³ और अपने नाटक ‘मालविकाग्नि’ म प कीशिकी से प्रयोग प्रधानहि नाट्य शास्त्रम् कहलाते हैं।⁴ मठा सस्कृत नाट्य प्रस्तुतीकरण और रंगमंच का व्यावहारिक पक्ष भी उत्तमनीय है। सस्कृत रंगमंच में भोजन, लयन मृत्पु वाता मुद्र, वस्त्र धारण तथा चुम्बन जस अभिय तथा समस्त व्यवहार निर्यिद्ध हैं।⁵ मच पर मृत्पु निताना भी निर्यिद्ध या पर ‘अभिषेक’ नाटक के 6 अंक में बालीवय से लेकर रामाभिषेक तक की कथा का अभिनय है। पर बाली वय दिया कर मास ने भारतीय परिपटी का चलपन किया है।⁶ मात्र की उत्तरम भावात्मक अभिव्यक्ति को अभिनय व माध्यम से प्रस्तुत करना सस्कृत नाटककारों की एक प्रमुख विवेकता थी। मास के स्वप्न

1-हमास नाट्य परम्परा श्री कृष्ण दास प 74-80

2 महाभारत कालिदास रणालकर सिधारी प 310

3 बही प 312

4 मेठ गोविन्ददास अभिनयन ग्रंथ 8¹ वीं राघवन, पृष्ठ 9

5 मेठ गोविन्ददास अभिनयन ग्रंथ 8¹ वीं राघवन पृष्ठ 234

वासवदत्ता में मजीब बणन द्वारा वासवदत्ता को प्रयत्न की सूचना देकर रानी पर उसके धन-प्रभाव की अभिव्यक्ति की जाती है। इनमें प्रायः पंतीय शब्दों का प्रयोग पाया जाता है।¹ डॉ. बी. राघवन का यह कथन उचित ही है कि सङ्घन नाटक में दृश्यात्मक विधान उतना नहीं हुआ करता था, रंगमंचीय तत्वों का रोग कम से कम था। परिस्थिति को मापण तथा कणोपकथन के निर्देशों द्वारा और गीतों द्वारा ग्रहण किया जाता था। कथावस्तु में निर्दिष्ट परिश्रम्यों (कथावस्तु के सक्षिप्त मंच निर्देश) को अभिनेतागण अपने आंगिक अभिनय के द्वारा प्रस्तुत कर दिया करते थे। ये दो पात्रों के द्वारा अथवा लेखक के बलानुच्छेद द्वारा निर्दिष्ट होता है। कभी कभी अभिनेता आंगिक अभिनय द्वारा भी इसे प्रस्तुत कर देते थे। अथ रथ आंगिक मंच पर नहीं लाये जाते थे किंतु उनके लिए आंगिक अभिनय तथा विश्वभिनय द्वारा उचित कलात्मक क्रियाएँ प्रस्तुत की जाती थी जो उचित रूप में सम्पादित होने पर आश्चर्यजनक रीति से सफल प्रभाव उत्पन्न करती थीं।²

शकुंतला में नाट्येन अवतारदत्त शीपक सक्षिप्त रंगमंच निर्देश के अनुसार दृश्य-रथ से उतरने का नाट्य करता है। इसी प्रकार शकुंतला पात्रों से (अनुपस्थित) पौधों को जल देती है और उसकी सखिया अनुपस्थित पौधों तथा वनों से पुष्प तोड़ती हैं। उपयुक्त हस्ताभिनय किस रीति से सम्पादित होता है इसे आज भी कथाकली में देखा जा सकता है। नाटक में भावाभिनय के ये श्रेष्ठ उदाहरण हैं। आजकल इनका प्रचलन समाप्त प्रायः है। बिदशी फिमो अभिनेता चाली अप्पलिन ने इसी प्रकार का अभिनय करके सत्तार में प्रसिद्धि पायी थी।

मंच नट्य प्रस्तुतीकरण की पृष्ठभूमि में संगीत का यथेष्ट समन्वय भी था। मंच पर एक वादन दल पृष्ठ स्थित रहता था और वाद्यों द्वारा भावों एवम् अनुभावों को प्रवर्धित करता रहता था। पात्रों का विशिष्ट क्षतिया तथा गतिया उनका प्रकृति आयु तथा भावात्मक अवस्था के अनुसार निर्धारित की जाती थी। विशेष परिस्थितियों में मदग अथवा वीणा पर सकेतात्मक ध्वनियों उत्पन्न की जाती थीं।

गीतों की प्रतीकात्मक पद्धति के प्रयोग का प्रभाव विदेशी लक्षकों पर भी

1 मह कवि कालिदास श्री रमाशंकर तिवारी पृष्ठ 310

2 सठ गोविन्ददास अभिनदन ग्रंथ डॉ. बी. राघवन पृष्ठ 10

बहुत पड़ा है। T S Eliot ने अपने 'मडर इन क्विड्डल' नामक नाटक में भी प्रायः तुक परिस्थितियों का संकेत देने के लिए पृष्ठभूमि में गीतों की योजना की है। जयशंकर प्रसाद के नाटकों में भी गीतों का प्रयोग एवं प्रभाव द्रष्टव्य है।

संस्कृत नाटक प्रस्तुतीकरण के समय गीतों का भी प्रयोग होता था जिसे 'ध्रुव' कहते थे। डा. बी. राघवन के अनुसार पञ्चम्य सगीत की दृष्टि से 'ध्रुव' नामक गीत थे जिन्हें रंगमंच के संगीतज्ञों द्वारा नाटक के उपयुक्त बना लिया जाता था। इस प्रकार के पाँच ध्रुव थे। प्रवेश तथा प्रस्थान के ध्रुव जो दर्शकों को प्रवेश प्रथवा प्रस्थान करने वाले पात्र, स्थिति विस्तार और पात्र के प्रवेश प्रथवा प्रस्थान की अवस्थाओं की सूचना देते थे और तीन अथवा ध्रुव जिनका प्रयोग पात्र के अंक स्थित होने पर होता था। एक तीसरे वर्ग में परिवर्तन की सूचना देता था, एक स्थिति की और भी अधिक भासना बनाता था और पाँचवाँ सब गाया जाता था जब नाटकाभिनय में पर्याप्त विलम्ब प्रथवा अन्तर होता था। जो गीत श्राव्य उपभाषाओं में प्रतीकात्मक पद्धति में होते थे वे रंगमंच के संगीतज्ञों द्वारा नाटक के पक्षों तथा स्थितियों के आधार पर निर्मित कर लिए जाते थे। इनका सामान्य परिचय कालिदास के 'विश्वामित्रगीत' के प्रतीकात्मक चतुर्थ अंक में रंगमंचीय रूपान्तर से हो सकता है जो पाण्डुलिपियों में सुरक्षित है। किसी विशिष्ट मूल्यात्मक प्रभाव की आवश्यकता होती थी तब ऐसे गीत गाए जाते थे जिनमें केवल संगीतात्मकता मुख्य होती थी प्रथवा कभी अनेक वाद्यों का उपयोग किया जाता था। भरत ने स्वयं स्वरों तथा रसों में प्राप्त हो सकने वाले सहज सम्बन्ध की तथा जातियाँ प्रथवा संगीत प्रणालियों को जो नाटक की विशिष्ट भावात्मक स्थितियों के लिए समझ की जा सकती थी—प्रस्तुत किया है। संगीत गाने मुख्यतः गायन एवं वादन के साहाय्य से संचालित रंगमंचीय कला के लिए प्रयुक्त होता था।¹

संस्कृत रंगमंच में चमत्कार प्रदान का महत्वपूर्ण स्थान था। भवभूत के 'मालती माधव' के द्वितीय अंक में जलते हुए वैशाचिक त्रिमयानघात का उत्प्रेषण मिलता है।² तथा विशाखदत्त के 'मुद्राराक्षस' नाटक में भी अनेक रोमांचक तत्व विद्यमान हैं। इसी प्रकार महेश्वर विश्वनाथ द्वारा रचित 'मगधराजकुली' नामक

1 छेठ गाविन्द दास अभिनन्दन ग्रन्थ डा. बी. राघवन, पृ. 11-12

2 वही पृ. 14

ग्रहसन में एक चमत्कार का अंश मिलता है यम व एक दूत की भूमि के कारण एक महात्मा वधवा के शरीर में प्रविष्ट होकर दार्शनिक सी बातें करने लगता है तथा वधवा महात्मा के शरीर में प्रवेश कर हाव भाषा का प्रयोग करने लगती है।¹ आकाशमापित स्वगत मापणों का भी शूद्रक, वररुचि, ईश्वर दत्त आदि नाट्यकारों ने उपयोग किया है।

पुरुषवा के द्वारा सत्ता को छूने की अवधि का प्रकट हो ज न तथा बाद में अवशी का प्रत्यय बन कर स्वयं में चला जाना मचीय चमत्कार ही है।² एही प्रकार हृष के नागानन्द में मरे साधो को पुन जीवित करने का चमत्कार भी लिया है।³ संस्कृत नाटकों का प्रदर्शन सोद्देश्य होता था, उनमें उन हित समाहित था। इसी दृष्टिकोण को लेकर वे जनता के समक्ष अभिनीत किए जाते थे।⁴

संस्कृत नाटकों में वध और युद्ध का वर्णन भी मिलता है। 'अभिज्ञान नाटक' के छ प्रको में आश्विघ्न से नन्द रामादिक तक की कथा का अभिनय है। पर बाला वध दिखा कर भास ने पारसाय परिपाटी का उलघन किया है। इसी प्रकार 'उर मग' के एक अंक में भीम और दुर्योधन का युद्ध वर्णित है। मध पर दुर्योधन की मृत्यु दिखा कर भास ने परिपाटी का उलघन किया है। बाल वर्तित नाटक में भास ने कृष्ण और धर्मिष्ठ का पारस्परिक युद्ध और धर्मिष्ठ का निघन भी दिखाया है।⁵

भरत मुनि के अनुसार मंच पर वध दिखलाना निषिद्ध है। संस्कृत नाटक वर्णी सहार में दुर्योधन वध की सूचना कचुकी द्वारा भेदी जाती है। इनमें तो सूच्य कथावस्तु का पालन कर लिया गया है किंतु उलूकम' में जो मृत्यु मंच पर बतलायी गया है वह भी श्रीकृष्ण विशोर भरतिया के अनुसार भरतमुनि के नियम के प्रतिकूल नहीं है। उन्ने मतानुसार दुर्योधन जैसे दुष्ट की मृत्यु में दुख नहीं सुख की उत्पत्ति होता है। अतः 'उहा नाटक' में दुष्टात्मा वधवा खतनावक की मृत्यु बतलायी जाती है वहाँ भरत का नियम मग नहीं होता। इसी प्रकार प. मथुरा प्रसाद दीक्षित कृत संस्कृत नाटक 'भारत विजय' में कई स्थलों पर भारतीय सैनिकों द्वारा अग्नेज

1 सेठ रावि दत्तम अभिनदन ग्रन्थ डा बी राघवन प 14 15

2 3 से को अ अ डा सूचनान्त, प 238 243

4 सेठ गोविन्ददास अभिनदन ग्रन्थ डा बी राघवन पृष्ठ 15

5 सेठ गोविन्ददास अभिनदन ग्रन्थ डा सूचनान्त, पृष्ठ 234

विदेशियों का बंधन पर प्रदर्शित किया गया है। यह भी भारतीयों के लिए प्रसन्नता का सूचक है। अतः जो बंधन घटना प्रसन्नता की सूचक हो उससे यह वृत्ति नियम विरुद्ध नहीं ठहरायी जा सकती।¹

संस्कृत नाटकों में ऐसे घनेक नयन मिलते हैं जिनसे प्रतीत होता है कि सरकासीन नाटककार अच्छे अभिनेता भी थे। डा. राम विलास शर्मा के लेख से भी भारत का निर्देशक होने की पुष्टि होती है। उन्होंने लिखा है स्वयं वात्सल्य नाटक लिखते हैं जो 'उत्तर रामचरित' व अंतिम अंक में लेना जाना है जिनके दृश्यों में श्री राम, सीताजी सब, कुल, सहस्रानु जनक, बीरहवा घाटि हैं, उससे निर्देशक है भारत मुनि।²

भारत की रंगमंच कला बड़ी प्राचीन है। भारत के द्वार अपने ही शिष्यों को नाट्य शिक्षा देने का ध्येय विद्वानों ने किया है। उत्तर रामचरित में भारत की तीर्थांगिक सूत्रधार कहा गया है। उक्त नाटकाचार्यों में सूत्रधार सबसे महत्वपूर्ण है क्योंकि वह अभिनेताओं को निर्देशित करता है, संवादों का क्रम निश्चित करता है, अभिनय निर्देशित करता है और नाटक के सफलतापूर्वक होने के लिए उत्तरदायी होता है।³ भवभूति काल में निर्देशक को तीर्थांगिक प्रथम सूत्रधार कहते थे। निर्देशक के नीचे भी कुछ दक्ष व्यक्ति रहते थे, जिनका काम था अभिनेताओं को शिक्षित करना।⁴

भारत के बाप इस प्रकार का वैशिष्ट्य नहीं देता। परवर्तीकाल में कालिदास मात्र एक नाटककार के रूप में प्रचलित होने लगे।

नाट्य प्रस्तुतीकरण के उल्लेख भी प्राचीन होते हैं। सुभट्ट का द्रुतांगद (छाया नाटक) अहमदनगर में महाराज विभवमपाल के दरबार में मई 1242 ई. में लगभग प्रस्तुत किया गया था।⁵ नाटक "दशरूपनाशन" देव शिल्प विश्वकर्मा द्वारा विभिन्न नाट्य शाला में अभिनीत हुआ। भारत में अपने ही शिष्यों के साथ

1 संस्कृत नाटककार श्री कानि किशोर भरतिया, पृष्ठ 4

2 साप्ताहिक हिन्दुस्तान (10 नवम्बर 1970) 'भवभूति चन्द्र युग कला' पृ 41

3 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास पृष्ठ 148

4 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास, पृष्ठ 149

5 संस्कृत नाटककार श्री कानि किशोर भरतिया, पृष्ठ 201

अभिनय तथा निदेशन किया।¹ अनुमात 'दत्तदानवनाशन' के प्रस्तुतीकरण हेतु नाट्याशाला काश पर्वत पर बनायी गयी थी।²

डा. राम बिलास शर्मा के कथनानुसार 'मालती-माधव में सूत्रधार कहता है कि अभिनेताओं से सट्टक मैत्री होने के कारण भवभूति ने अपना नाटक उसे दिया है। भवभूति रंगमंच और नटों से सभी भाति परिचित जान पड़ते हैं उनसे मैत्री अवश्य रही होगी।'³ इस कथन के आधार पर यही प्रतीत होता है कि संस्कृत नाट्य काल में नाटककार, निदेशक और अभिनेताओं के अलग अलग रूप हो गए थे। अस्त की तरह संस्कृत काल के नाटककार स्वयं अभिनेता और निदेशक नहीं रहे। संस्कृत के अधिकांश नाटकों में नायक के विरुद्ध खसनायक प्रायः हुआ करते थे। संस्कृत नाटकों में बिट की बहुत महत्ता थी।

कालिदास एवं भवभूति और विशाखदत्त के नाटकों में दशकों की अनुभवों और आलोचनात्मक दृष्टि वाला बताया है।⁴ उन्हें सावधान और चारों प्रकार के बाध यंत्रों की बजाने में सिद्ध तथा वेशभूषा उपमायाओं भगिमाओं और छंदों का ज्ञान, शास्त्रों और कलाओं में विन और सामिक स्वभाव वाला कहा गया है। 'अभिनय दर्पण' में दशकों का ऐसा कल्पवृक्ष माना है वेद जिसकी शाखाएँ, शास्त्र इसका फूल और विद्वान इसकी मधु मक्षिया हैं।⁵

नाट्य प्रदर्शनों में सभापति के द्वारा अभिनेताओं के महण पुरस्कार वितरण की बात भी कही गयी है। इसके नियमों को प्राधिकृत कहते थे।⁶

भारत के नाट्य काल में अभिनेताओं की सामाजिक प्रतिष्ठा प्राप्त नहीं थी। उनके शूद्र चारों की निराहुत (सम्प) लाग नीची दृष्टि से देखते थे और उनसे घृणा करते थे। जब ये मर जाते थे तो इनकी मृत्यु प्रशोक कही जाती थी।

1 नाट्य परम्परा और अभिनय दर्पण वाचस्पति गरील पृष्ठ 181

2 वही पृष्ठ 65

3 'भवभूति धने यु। चला मासाहिक हि दुस्त न 1 नवम्बर 1970 डा. राम बिलास शर्मा पृष्ठ 41

4 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास, पृष्ठ 153

5 वही पृष्ठ 155

6 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास पृष्ठ 156

मनु ने अभिनेताओं की स्त्रियों की नाजायज सम्बन्ध होने पर दण्ड की व्यवस्था की है क्योंकि वे स्वयं अपनी स्त्रियों को पते के लोग से दूसरों को देने के लिए तैयार रहते थे। विष्णु के विधि शास्त्र में अभिनेताओं को आयोगत बताया गया है जिनकी उत्पत्ति शूद्रों और वंश कायाभो से है। अपनी स्त्रियों का सत्त्व देव के कारण उन्हें जयाजीव तथा रुपाजीवा कहा गया। विष्णु स्मृति (16/8) में उन्हें अयोगत कहा गया है। अयोगत अर्थात् शूद्र और वंश का उत्पन्न हुए शकर सत्त्व।¹ महाभाष्य में कहा गया है कि उन अभिनेताओं की पत्निया जो स्त्री पार्श्वों का अभिनय करत थे, अष्ट होती थीं और वे भय पुरुषों से इस प्रकार मिलती जुलती थीं जिस प्रकार स्वर से व्यञ्जन।²

इसके विपरीत ऐसे भी प्रमाण उपलब्ध होते हैं कि अभिनेताओं को नाटक कारों और राजाओं की मित्रता प्राप्त थी। इस आधार पर यह कहा जा सकता है कि कला का उद्गम नीचे स्तरों से होत हुए भी उच्चतम काव्य की धेणी में पहुँच गया और सम्मानित हुआ था। हुए चरित में याण ने अभिनेताओं और अभिनेत्रियों को अपना मित्र बनाया है। अतहरि ने राजा से इनकी मित्रता का उल्लेख किया है।³

संस्कृत कालीन नाट्य प्रदर्शन प्रायः वसन्तोत्सव के समय हुआ करता था जिनमें देव देवताओं से दर्शक भागान्त्रित होते थे। सिद्ध है कि संस्कृत नाट्य काल में कला अपने उत्कर्ष पर थी।

संस्कृत रंगमंच हेतु दृश्य परिवर्तन की अधिक आवश्यकता नहीं पड़ती थी क्योंकि संस्कृत नाट्य प्रदर्शन में मुख्य कथा वस्तु का बहुत प्रयोग होता था।

दृश्य परिवर्तन में समय भी नहीं लगता था। अलनात्मक छात्रों के उच्चारण द्वारा नाट्यक दृश्यों को नए स्थल पर ला जाता था। अभिनेता रंगमंच पर आ पग चलता भय स्थान पर पहुँच जाता था। एक अक्षर में एक दिन से अधिक की घटनाएँ नहीं दिखाई जाती थी। अक्षरों के बीच एक क्षण से अधिक समय का अन्तर नहीं होता था। जो कोई घटना इस समय के बीच घटती, उन्हें कोई अक्षर या

1 भारतीय नाट्य परम्परा और अभिनय दण्ड वाचस्पति गरीज पृष्ठ 109

2 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास, पृष्ठ 157 158

3 वही पृष्ठ 159

मध्यम पात्र प्रथमे अङ्क के आरम्भ में दशकों को बता देता था ।¹

धर्म सभासदन के द्वारा भावामिनय का प्रयोग संस्कृत नाट्य प्रदर्शनों में प्रायः हुआ करता था । अभिनेता नदी पार करते ॥ हाथों सवारी करते हैं आकाश में उड़ते हैं । सब केवल हस्त मुद्राओं के भाव संचालित अभिनय द्वारा । यदि धर्मकार निष्ठाना घमोष्ट हो तो मंच का प्रकाश युष्मा नड़ी लिया जाता बल्कि तेज रोशनी में अभिनेता हाथों ॥ राह टटोलता हुआ, इस प्रकार चलता है कि पार धर्मकार का आभास होता है । कालिदास के अभिनान नाकुतसम् नाटक में रथ पर सवार दुष्यन्त जंगल में हिरन का पीछा करता है तो वास्तविक रथ और हिरन मंच पर प्रदर्शित नहीं किए जाते । नाकुतसा फूल तोड़ती है और बगीचे को जल से सींचती है किन्तु न फूल होते हैं न पानी और न बगीचे । सभी कुछ अभिनय का धर्मकार है ।² उस समय अभिनय प्रतिकारमक होना था । इसलिए स्थान स्थान पर नाटकों में 'रथावतरण नाटयति धर्मया घट सेवनम् नाटयति दिये हुषा है । उस समय न रथ होता था न घट धरन उसका नाटय पात्र होता था ।³ संस्कृत नाट्य काल रंगमंचीय गति विधियों का सम्भवकाल था कभी कबच ध्वनि एवं प्रकाश के उपकरणों की ही थी । यह सबविदित है कि संस्कृत नाटककार एव प्रस्तोता बन् विवेकी पुरुष थे । यही दशकों की सिद्ध दृष्टि का चलन भी मिलता है ।

पूर रंग

संस्कृत नाट्य प्रस्तुतीकरणों के आरम्भिक सूत्र 'पूर रंग भारतीय धार्मिक संस्कारों की देन है । इसीलिए इसकी संस्कृत ग्रंथों में व्यवधारणा की गयी है । भरत के ना० शा० में इसका चलन मिलता है ।

डा० मातीरथ मिश्र के अनुसार, पूररंग वास्तविक अभिनय के पहलू आता है । इसमें गायकों का प्रवेश गीतारम्भ, नादी पाठ, वन्दन आदि का विधान है । सबसे पहलू रंगपाठ के मध्य में स्थित ब्रह्मा का अभिवादन किया जाता है और तब सूत्रधार वन्दना करने वालों के साथ प्रवेश करता है । सब प्रथम प्राची दिशा की वन्दना होता है जिसके स्वामी इन्द्र हैं फिर दक्षिण, पश्चिम और उत्तर दिशाओं की वन्दना होती है । पुनः शकर ब्रह्मा और विष्णु का वन्दना की जाती है । तब

1 रंगमंच बसवत भार्गी पृष्ठ 43

2 रंगमंच श्री बलवन्त गानी पृष्ठ 21

3 हिन्दी विश्वकोश (खण्ड छ) पृष्ठ 262

हिंदी रंगमंच की पृष्ठभूमि

सूत्रधार का कथोपकथन होता है। तदुपरांत रंग सिद्धि के लिए बाध्य वस्तु का निरूपण किया जाता है। बाध्य की प्रख्यापना के कवि के नाम का भी अनुशीलन होता है। इस प्रकार पूर्व रंग का विधिवत् पालन करने से धमकल या अनिष्ट नहीं होता।¹ ऐसा भारतीय रंग कर्मियों का विश्वास रहा है।

संस्कृत नाटकों के विधान का सूत्रधार के हाथों से सम्पन्न होने का उल्लेख मिलना है। सूत्रधार अनेक पुत्र विधेरता हुआ रंगमंच के देवता को प्रणाम करके स्वर्गिक पथ में स पानी की झुली भरता और उसे चारों ओर छिड़क कर स्थल को पवित्र करता था। फिर वह देवराज इंद्र का जत्र उठाकर उसे पुष्प अर्पित करना और पट्टी का शोभ नवाकर मंच को प्रणाम करता था। मंच के प्रधान देवता (इंद्रियेय) के प्रति यह ध्वजा इसलिये की जाती थी कि सूत्रधार, अभिनेता और स प सम्बंधित लोगों को शुभ फल प्राप्त हो। ध्वजा की यह पद्धति प्राग तक भी भारत के लोक नाटकों और नाटकियों की मंडलियों में प्रचलित है। यही रीति पवित्र तथा गम्भीर वातावरण बना देती है और कलाकारों की मानसिक शक्तियों को एकाग्र कर देती है।²

श्री जय कुमार जलज ने डा मदन मोहन मीस्र के कथन की स्वीकार करते हुए पूर्व रंग के दो भेद बतलाए हैं। चतुरस्त्र और त्र्यस्त।³ डा गिरिजासिंह ने पूर्व रंग में (1) नाट्य (2) प्रवेशना, (3) प्रस्तावना (जिसके 5 भेद हैं कथोपकथन, प्रयोगतिथय, प्रवृत्तक, उद्घाटक्य, प्रवर्तनित) माने हैं।⁴

संस्कृत कानीन मंच व्यवस्था के लिए विद्वानों का मत है कि उस समय कोई विशिष्ट पाश्च भूमि निर्मित नहीं होती थी, केवल एक पदा होता था जिसके पीछे नेत्र्य होता था जहाँ स कोनाहन, स्वर आदि आते थे। हा इमारत पान-द-वायक होती थी और उसकी सजावट भी राज प्रसादों जसी होती थी। परंतु सगत है कि रंगमंच सदय सादा और सुता होता था जहाँ वह कला से ऊँचा भी नहीं जाना था। जिन स्थानों पर रंगमंचीय सजा साधारणतया की जाती

1 का प शास्त्र डा रामचरण मिश्र, पृष्ठ 122

2 रंगमंच श्री बलवन्त गायों पृष्ठ 21 23

3 संस्कृत नाट्य शास्त्र एक पुनर्विचार श्री जयकुमार जलज' पृष्ठ 29

4 हिंदी नाटकों की शिल्प विधि डा गिरिजासिंह, पृष्ठ 100

है वहाँ भी 'मेडिय' के लिए कोई स्थान न था। 'शकुन्तला' नाट्य गणना और रंगने सारणी के जगत में प्रवेश के दृश्य से धारम्भ होता है। यहाँ न वे ही स्थिर रहते हैं, न उनका परिचय हो। अचिन्तता चट्टने नहीं लगात ये घोर स्त्रियाँ नारी पात्र की भूमिकाओं में उतरती थीं।¹ किन्तु प्रसाद जी की विचारधारा अलग है। उनका कहना है कि 'यदि मृच्छ कटिक और शाकुन्तल तथा विक्रमादित्य नाटक अपने ही के लिए बन थे, जैसा कि उनकी प्रस्तावनाओं से पत्तीत होता है, तो यह मानना पड़ेगा कि रंगमंच इतना पूर्ण और विस्तृत होता था कि उसमें अर्थों से जुते हुए रंग और घोडा के रंग तथा हमबूट पर चढ़ी हुई अम्पराएँ खिलतीं या सँभलतीं। इन दृश्यों के विचलाने में मोम मिट्टी तृण सात अन्न काठ चमड़ा वस्त्र और बांस के पत्तों से काम लिया जाता था। प्रसाद जी ने विध्वंसिात्रम उदाहरण भी दिया है—प्रतिपादी प्रतिजिह्व प्रतिहृस्वी प्रतिस्वचम्।

तृण ज कातजमोण्ड सरुपाणोह बारयत्
मधस्य गहन रूप सारुप्यगुणसमवन्
मृ मग गात्रहस्त तु नाना रूपास्तु काशयत्
मोदितस्त मधच्छिद्यट साक्षयाभवेन च
नगास्तु विविधा कार्या चम वमध्वजास्त या।

(अध्याय-24)

और यह सिद्ध किया है कि सरूप धर्मात मुन्नीटों का भी प्रयोग दृश्य दानकों की विचित्रता के लिए होता था। कृत्रिम हाथ और पर तथा मुन्नीटे मिट्टी पून मोग, लाल और अन्न के पत्तों से बनाए जाते थे।²

भरत काल तक प्राते प्राते संस्कृत नाट्य परम्परा अपने स्वयं युग तक पहुँच गयी थी। यही कारण है कि नाट्य शास्त्र में नाटक एवं नाट्य प्रशसन के सभी व्यवहारिक एवं सद्धातिक सिद्धांतों का विवेचन किया गया है। काना तर में रंगमंच के व्यावहारिक पक्ष का छोटे छोटे हाथ होने लगा और पुन नाट्य प्रशसन का क्षेत्र सीमित होकर राज दरबार तक ही रह गया यहाँ सामान्य दर्शकों के लिए मनोरंजन का साधन नहीं रहा। तत्कालीन वातवरण में प्राकृत एवं अय भाषाओं का स्वरूप बटने लगा और लगभग 12-13 वीं शतब्दी तक प्रात प्राते

1 रंगमंच (शेडडान चेनी) अनु श्री कृष्णदास पृष्ठ 142 त 144

2 काय और कला तथा अय निवध प्रसाद पृष्ठ 97

संस्कृत रंगमंच राज्य प्रासादों से भी समाप्त हो गया और सामान्य रूप में जो तत्त्व संस्कृत रंगमंच ने लोक मंच से घपनाए थे वे पुन वहीँ मंच मिले इसीलिए लोकनाटकों का प्रदर्शन यत्र तत्र पुन रूप लेने लगा । घपन्न मंच में रास नाटकों की परम्परा का मूलपान भी इसी अवधि में हुआ । संस्कृत रंगमंच अब अपने लोच-नाटकों के रूप में मंचा गया । कुछ लेखकों की भावना है कि 'संस्कृत रंग परम्परा' अनन्तर करों से दश भर के विभिन्न प्रादेशिक भाषाओं के सामुदायिक रंगमंचों में बिखर गयी, मिल गई जो गयी ।¹ हम परम्परा के अनुसार पूर्वाधिकार में आज भी संस्कृत कालीन नाटक सत्तार भर में प्रदर्शित होते रहते हैं । श्री जन के मतानुसार 'मिस्त्रो के हिन्दुस्तानी थियेटर' ने संस्कृत नाटकों के प्रदर्शन को अपने परम उद्देश्य के रूप में स्वीकार किया था । इस मंचा ने मीनिका मिश्रा के निर्देशन में 'शकुन्तला' हबीब तनवीर के निर्देशन में 'मिट्टी की गाड़ी' (मृच्छकटिक का हिन्दी रूपान्तर) और शमा जेदी तथा सधु के निर्देशन में मुद्राराक्षस का प्रदर्शन किया ।² हबीब तनवीर ने 'मिट्टी की गाड़ी' को मीटकी मानकर उसमें बहुत सी लोक संगीत की घुने भर दी, एक विशेष प्रकार से रीतिबद्ध गतियों का प्रयोग किया, धारम के सूत्रधार को मोबरकोट और पाइप लेकर मंच पर प्रस्तुत किया ।³ संस्कृत नाटकों का इस युग में प्राधुनिकरण हो गया है । केवल इतिवत्त ही पुराना है । विदेशों में भी संस्कृत नाटकों की लोक प्रियता बढ़नी जा रही है । 'मृच्छकटिक' से सब थिएट्रों के लोगों के लिए घाटपण है । इसकी शूपाक पारिस, ग्रीस्लो और थोरोप के ग्रन्थ मगरों में प्रदर्शित किया गया है । 1957 में श्री बलवन्त गार्गी ने इसे मास्को के पुश्किन थियेटर में देखा था जहाँ इसका नाम 'श्वेत कमल' रखा गया था ।⁴

'अभिज्ञान शाकुन्तलम्' सारे सत्तार में प्रदर्शित किया गया है । पिछले दो सौ वर्षों से भारत की प्राचीन भाषाओं में अनुदिन होकर यह हजारों बार रंगमंच पर खेला गया । यह नाटक उत्तम अभिनय की परम्परा की कमीटी माना गया है ।⁵

- 1 भारतीय रंग दृष्टि की खोज 'धर्मयुग (26 नवम्बर 1967) श्री नेमीचन्द्र जैन पृष्ठ 19
- 2 रंगदर्शन श्री नमोचन्द्र जैन पृष्ठ 67
- 3 वही पृष्ठ 69
- 4 'रंगमंच बलवन्त गार्गी, पृष्ठ 45
- 5 रंगमंच श्री बलवन्त गार्गी, पृष्ठ 47

यूरोप और अमेरिका ने संस्कृत नाटकों को यथोचित ढंग से मंच पर प्रस्तुत किया है। कुछ वर्ष दूर मनवान में 'अभिज्ञान शाकुन्तलम्' स्टेज हुआ तो संचालक ने नाटक की दृश्य सज्जा पर बल दिया। एक सुनहरा रंग मंच पर लाया गया। 1957 में 'अभिज्ञान शाकुन्तलम्' यूथ ग्रांट थियेटर पेरिग की ओर प्रस्तुत किया गया था। इसमें भी रंग, महान और जंगल के दृश्य थे। चीनी नाटक में प्रतीकों और मुद्राओं की परम्परा है, फिर भी उन्होंने इस नाटक को पत्र पत्रों से भर दनी और जगमगात राजमहल के दृश्यों से सज्जित किया। 1958 में पूर्वी जर्मनी में 'अभिज्ञान शाकुन्तलम्' का प्रदर्शन हुआ।¹

भारतीय नाट्य शास्त्र भी प्राचीन परम्पराओं एवं सिद्धांतों को अपना कर भारतीय नाट्य कला की ममता रुचिमणी देशी ने यत् कुछ वर्षों पूर्व 'मद्रास स्थित कला क्षेत्र' में कालिदास के 'कुमार सम्भव' का अभिनय मिट्टी के रंगमंच पर सफलता के साथ प्रस्तुत किया था और यह प्रमाणित कर दिया कि याराप से उधार लिए गए रंगमंच का पनावर्धन तत्त्वा के बिना भी नाटकीय प्रभाव तथा रसों की सृष्टि संभव है।²

इस युग में भी ऐसी घनेक संस्थाएँ हैं जो केवल संस्कृत नाटक ही प्रस्तुत करती हैं। दिल्ली एक इलाहाबाद केन्द्र इसने उदाहरण है। इलाहाबाद में प्रसिद्ध नाटककार डा. राम कुमार वर्मा के संचालन में एक संस्था कार्य कर रही है जिसका उद्देश्य संस्कृत नाटकों का प्रस्तुतीकरण ही है। इसी प्रकार 'इलाहाबाद' की श्री कृष्णदास द्वारा संचालित कालिदास अकादमी संस्था का उदाहरण भी प्रस्तुत किया जा सकता है।

इन संस्थाओं के आधार पर यह कहा जा सकता है कि संस्कृत रंग परम्परा विस्मृत अवश्य हो गया है पर समस्त नहीं हुई।

श्री बलवन्त गार्गी ने लिखा है कि बारहवीं सदी में मुसलमानों के आक्रमण से मृत प्रायः संस्कृत नाटक ने दम तोड़ दिया। किन्तु मायता यह है कि सत्तार में कोई कोई चीज समस्त नहीं होती। चूँकि संस्कृत अभी नाबित व भाषा रूप में माय है अतः उससे रंगमंच को भी सुरक्षित स्वीकार करना समाधान है।

यह रंगमंच हिंदी रंगमंच की आधारशिला अवश्य जननी है। इस पद्धतभूति के रूप में स्वीकार करना उपयोगी तथा अनिवार्य है।

1 रंगमंच श्री बलवन्त गार्गी पृष्ठ 52

2 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णनाम पृष्ठ 657

हिन्दी का लोकमंच

हिन्दी लोकमंच शब्द बड़ा गूनाय व्यञ्जक है। यह उस नाट्य परम्परा का द्योतक है जिसका निर्माता कोई व्यक्ति विशेष न होकर समस्त लोक मानस होता है। लोकमंच लोक जीवन और सस्कृति का दायण माना जाता है। यह न केवल लोक प्रचलित कला है, बल्कि लोक जीवन का सर्वस्व भी है। मूलतः लोकमंच प्रतिजात अथवा शास्त्रज्ज्ञनाट्य से भिन्न कहा जाता है पर परम्परागत प्रयोगों में इसका भी एक सर्वसम्मत शास्त्र बन जाता है, अथवा एक विधान निर्मित हो जाता है। लोकमंच वस्तुतः प्रसकृत समाज का भट्टनिम स्वरूप है। हिन्दी की विभिन्न विभाषाओं में अनेक लोकनाट्य प्राप्त हैं जो रंगमंच के इतिहास में अपना स्थायी महत्त्व रखते हैं। इनका इतिहास यद्यपि अनुपलब्ध है फिर भी इतना प्रकट है कि इनकी परम्परा बहुत पुरानी है।

प्राप्त प्रमाणों के अनुसार सस्कृत के शास्त्रीय रंगमंच के विघटन के बाद हिन्दी का लोकमंच उदित हुआ। सस्कृत लोकमंच भरत काल के पूर्व भी माना जाता है। नाट्यशास्त्र के 26 वें अध्याय के अंत में नाट्यशास्त्र और नाट्य के तीन रूप कहे गए हैं—लोक, वेद तथा अथवात्मा। इनमें लोक प्रमाण का प्राधान्य प्रतिपादित किया गया है। इससे यह स्पष्ट है कि भरत के नाट्यशास्त्र की सामग्री और भारतीय नाट्य कला लोक के वास्तविक अनुभव पर आधारित है। भरत ने अंत में 'लक्ष्मातिलोकप्रमाणं हि ज्ञेयं नाट्यम्' ही कहा है।¹ वस्तुतः लोकिक परम्पराओं से ही शास्त्रीय परम्पराओं का जन्म होता है। प्रत्येक परम्परा अपने काल में कुछ ऐसी कठिनाई स्थापित कर जाती है जिससे आगामी युग परिपोषित होता है। रसकवियों का मूला लोक मानस पुनः इन लोकिक रंग परम्पराओं की ओर आकृष्ट होता है। फलतः लोकिक परम्पराओं का पुनरुद्धार होता है। रंगमंच की इस लोक शास्त्र दृष्टि

1 भरत मुनिकृत नाट्य शास्त्र श्री भक्तानाथ शर्मा, पृष्ठ 15 16

भाव निधि का हिन्दी मोन्टानेटों² ने सवया प्रयोग किया है। इस लोक कला को सरगिन और मुख्यस्थित करने के दृश्य से आज उन शास्त्रबद्ध या नागर भावयुक्त कर दिया गया है। जो इस सदन में विचारणीय है।

रास नाटक और उसका रंगमंच

रास रहस्य, रामक रासो, रामायण आदि शास्त्र हिन्दी साहित्य के इतिहास में बहुवर्षित रहे हैं। व्युत्पत्तिजनित धर्म भेद के होने पर या इतना निश्चित है कि यह मूलतः रसाधित विधा है। लोक नाट्य रूप में 'रास' का मही प्रयोजन है। वस्तुतः रस की व्यवहारणा मूलतः नाट्य के आधार पर ही स्थापित हुई थी जो इस शब्द से ससिद्ध किया जा सकता है। हिन्दी का रास (रास) नाटक मध्ययुगीन रासलीला के अनुवर्ती है और स्वयं में अध्ययन अनुसंधान का अत्यंत आवश्यक तथा विचारोत्तेजक विषय है। शाम्भपुर में 12वीं शताब्दी में वेद पारंगतों के द्वारा वहीं कहीं पर वेदों के पठन-पाठन एवं वहीं कहीं अभिनेताओं के द्वारा रासक के मंचोत्तरण के उल्लेख मिलते हैं। सदेश रासक में उल्लेख है¹ कि— At places where the Vedas are expounded by experts, some where the Rasak is Staged by actors' इसी प्रकार निम्नांकित पंक्तियाँ भी विचारणीय है।

कृत्रापि चतुर्वेदिनि वेद प्रवक्ष्यते ।

कृत्रापि बहुपमिनिबद्धो रासकोपाख्यते ॥

उपयुक्त 'रासक' शास्त्र के आधार पर कुछ विद्वानों ने सदेश रासक (13वीं शताब्दी) को दृश्यकाव्य भी माना है। उनका कथन है कि 'यह रासक पूर्णतया विकसित नाटकों के आरम्भिक काल का वह रूप है जिसमें शब्द काव्य अभिनय कला की सहायता से दृश्य काव्य में परिणत हो रहे हैं। बहुकवियों से प्रदर्शन होने

1 हिन्दी अनुसंधान (मक 1 2 1969) श्री सुरेन्द्रनाथ दीक्षित पृष्ठ 5

—काव्य और कला तथा धर्म निबंध प्रसाद, पृष्ठ 103

—हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की मोमामा डा कु चन्द्र प्रकाशसिंह, पृष्ठ 24

—रंगमंच दर्शन श्री नमिचंद्र जैन, पृष्ठ 80

—लोकदर्मी नाट्य परम्परा डा श्याम परमार, पृष्ठ 4

2 सदेश रासक श्री जिनमुनि विजय, पृष्ठ 80

का उल्लेख इस बात का प्रमाण है।¹ श्री भगवत्पाद नाट्टा ने 'गणसुकुमार राम' नामक एक ग्रंथ का शोध जलसमेर में किया है। इस रास का रचना काल सबसे 1300 विक्रमों के सन्निकट माना जाता है। स्पष्ट है कि राजस्थानी की यह रास परम्परा बड़ी प्राचीन है। अभी शेखावाटी प्रांत में इनका अभिनय भी होता है। 'लकुट रास' तो प्रतिवर्ष अभिनीत होता ही है।² डा सिंह के अनुसार 'सदेव रासक' पूरा अभिनय नहीं है। फिर भी यह अप्रत्याशित दृश्यकाय के निकट है।³ राम नाटकों का काल 13 वीं से 16 वीं शताब्दी तक माना गया है। इन परम्परा में प्रसिद्ध कवि (1371 वि) का सघनसि समरा राम', ग्रहजिनस का 'सम्पत् रास', नरदास कृत 'स्याम संगई' (रचना काल 1660 वि से 1700 वि) वृंदावन दास (18 वीं शताब्दी विक्रमों) का नीनेबारी लोला, "श्री विभोगी हरि (स 1630 से स 1678 वि तक) का छद्मयोगिनी लोला' आदि रास कृष्ण लोला की शला पर आधारित हैं क्योंकि यह समय कृष्ण भक्ति परम्परा का स्वर्णयुग था। इसमें 'सम्पत् रास एक ऐसा प्रमाण है जिसमें वृंदा युग में भी राम लक्ष्मण भरत शत्रुघ्न को पात्र बनाया गया था।⁴ यों उनमें कृष्ण की लोलाओं का ही अधिकार है।

रासनाटकों की विशेषता का बखान करते हुए डा दशरथ घोषा ने लिखा है।⁵ कि

- (1) ये नाटक छंदोबद्ध एवं गय होते हैं।
- (2) नाटक के सभी पात्र गय से इति तक मंच पर ही विद्यमान रहते हैं।
- (3) सम्पूर्ण नाटक नृत्य एवं गीत पर अवलम्बित होता है।
- (4) इन नाटकों का संप्रसारण तथा प्रशस्ति पाठ स्वागत नाटकों के सहयोग से।

1 हिंदी नाटक उद्भव और विकास डा दशरथ घोषा, पृष्ठ 83

—हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास, पृष्ठ 167

2 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास, पृष्ठ 167

हिंदी नाटक उद्भव और विकास डा दशरथ घोषा पृष्ठ 83 84

3 हिंदी नाटक और रंगमंच की भीमासा डा चंद्र प्रकाश सिंह पृष्ठ 176

4 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास, पृष्ठ 169

5 हिंदी नाटक उद्भव और विकास, डा घोषा, पृष्ठ 118

भाव निधि का हिन्दी लोकनाट्यों¹ ने सचचा प्रयोग किया है। इस लोक कला को सरलित और सुव्यवस्थित करने के उद्देश्य से धाज उसे शास्त्रबद्ध या नागर भावयुक्त कर दिया गया है। जो इस सदर्भ में विचारणीय है।

रास नाटक और उसका रंगमंच

रास रहस्य, रामच, रासो, रासायण आदि शास्त्र हिन्दी साहित्य के इतिहास में बहुचर्चित रहे हैं। व्युत्पत्तिजनित घय भेद के होने पर भी इतना निश्चित है कि यह भूलतः रसायित विशा है। लोक नाट्य रूप में रास का यही प्रयोजन है। वस्तुतः रस का प्रचारणा भूलन नाटक के आधार पर हा स्थापित हुई थी जो इस शास्त्र से ससिद्ध किया जा सकता है। हिन्दी का रास (रास) नाटक मध्ययुगीन रासलीला के अनुवर्ती है और स्वयं में अभ्ययन अनुसधान का प्रत्यत वाचक तथा विचारोत्तेजक विषय है। शास्त्रपुर में 12वीं शताब्दी में वेद पारगर्नी 1 द्वारा वहीं वहीं पर वेदों के पठन-पाठन एवं वहीं वहीं अभिनेताओं के द्वारा रासक के मञ्चकरण के उल्लेख मिलते हैं। सदेश रासक में उल्लेख है² कि— 'At places where the Vedas are expounded by experts, some where the Rasak is Staged by actors' इसी प्रकार निम्नांकित पंक्तियाँ भी विचारणीय है।

पुत्राणि चतुर्विंशति वेद प्रकाशयते ।

पुत्राणि बहुत्पमिनिबद्धो रासकोपाण्यने ॥

उपयुक्त 'रासक' शास्त्र के आधार पर कुछ विद्वानों ने सदेश रासक (13वीं शताब्दी) को दृश्यकाव्य भी माना है। उनका कथन है कि 'यह रासक पूरुतया विकसित नाटकों के आरम्भिक काल का वह रूप है जिसमें दृश्य काव्य अभिनय कला की सहायता से दृश्य काव्य में परिणत हो रहे हैं। बहुरूपियों से प्रदर्शन होने

1 हिंदी अनुलीनन (प्रक 1 2 1969) श्री सुरेन्द्रनाथ दीक्षित पृष्ठ 5

—काव्य और कला तथा प्रय निबन्ध प्रसाद, पृष्ठ 103

—हिंदी नाट्य साहित्य और रंगमंच की मोमासा डा कु चन्द्र प्रकाशसिंह, पृष्ठ 24

—रंगमंच दर्शन श्री नमिच द्र ज्ञन, पृष्ठ 80

—लोकदर्मी नाट्य परम्परा डा श्याम परमार, पृष्ठ 4

2 सदेश रासक श्री जिनमुनि विजय, पृष्ठ 80

का उल्लेख इस बात का प्रमाण है ।¹ श्री अय्यर द नाहुटा ने 'गणसुकुमार राम' नामक एक ग्रंथ का चौथे जलसमर में किया है। इस रास का रचना काल मवत 1300 विजयी के सन्निकट माना जाता है। स्पष्ट है कि राजस्थानी की यह रास परम्परा बड़ी प्राचीन है। अभी शेखावाटी प्रांत में इनका अभिनय भी होता है। 'लकुट रास' तो प्रतिवर्ष अभिनीत होता ही है।² डा सिंह के अनुसार 'सदेश रास' पूर्ण अभिनय नहीं है। फिर भी यह अपेक्षाकृत दृश्यवाच्य के निकट है।³ रास नाटकों का काल 13 वीं से 16 वीं शताब्दी तक माना गया है। इस परम्परा में प्रसिद्ध कवि (1371 वि) का सघर्षत समरा रास', ग्रह निरंजना का 'सम्पत् रास', जयदेव कृत 'स्वाम सगाई' (रचना काल 1660 वि से 1700 वि) वृंदावन दास (18 वीं शताब्दी विजयी) का गौरीवारी लीला "श्री विधोगी हरि (स 1630 से स 1678 वि तक) का छद्मवोगिनी लीला' आदि रास कृष्ण लीला की शला पर आधारित हैं क्योंकि यह समय कृष्ण भक्ति परम्परा का स्वर्णयुग था। इसमें 'सम्पत् रास' एक ऐसा प्रमाण है जिसमें कृष्ण युग में श्री राम लक्ष्मण भरत शत्रुघ्न को पात्र बनाया गया था।⁴ यों उनमें कृष्ण की लीलाओं का ही अन्वेषण है।

रासनाटकों की विशेषता का वर्णन करते हुए डा दशरथ शर्मा ने लिखा है।⁵ कि

- (1) ये नाटक छंदोबद्ध एवं गेय होते हैं।
- (2) नाटक के सभी पात्र भव से इति तक भव पर ही विद्यमान रहते हैं।
- (3) सम्पूर्ण नाटक नृत्य एवं गीत पर अवलम्बित होता है।
- (4) इन नाटकों का मंगलाचरण तथा प्रशस्ति-पाठ स्वागत बाटकी के सदृश है।

1 हिन्दी नाटक उद्भव और विकास डा दशरथ शर्मा, पृष्ठ 83

—हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास, पृष्ठ 167

2 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास, पृष्ठ 167

हिन्दी नाटक उद्भव और विकास डा दशरथ शर्मा पृष्ठ 83 84

3 हिन्दी नाटक और रंगमंच की सीमासा डा चन्द्र प्रकाश सिंह पृष्ठ 176

4 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास, पृष्ठ 169

5 हिन्दी नाटक उद्भव और विकास डा शर्मा, पृष्ठ 118

(5) रास के घन में नाटककार नाटक लिखने का प्रयोजन बताता है और उससे पठन श्रवण भाषन मंचन आदि स पुण्य फल की प्राप्ति का वस्तुतः बरता है।

(6) रास नाटक में स्वाग के सन्ध्य आधापात सभी दृश्य पट परिवर्तन रहित होते हैं। इनमें ससृजत नाटकों के समान घब, प्रवेशक विहरम्भक तथा अवावतार आदि नहीं होते। नाटक के मध्य में जब घटनास्थल परिवर्तित हो जाता है तो उसकी सूचना कवि किसी पात्र विशेष के द्वारा दिला देता है। घब दृश्य अपरिवर्तन होते हैं। डा ओम्मा ने रास नाटकों को 'ससृजत नाट्य परम्परा से बिल्कुल भिन्न' माना है।¹

उक्त नाट्य प्रयोगों द्वारा रास नाटकों के बार में पाठ्य सामग्री तो मिल जाती है, किंतु उनके प्रदर्शन (मंचन) की सम्यक् जानकारी प्राप्त नहीं होती। बवल यहां नात होता है कि रास नाटकों का अभिनय बहुश्रुतिये करते थे। हमने रंगमंच सम्बंधी कई प्रश्न सामने लाते हैं जिनका उत्तर रास नाटकों से विभक्त हिंदी नाटक एवं रंगमंच के परिप्रेक्ष्य में मिल सकता है। इन प्रयोगों के आधार पर प्रकट होता है कि—

(1) इनके कथानक सक्षिप्त, सरल एवं शु गारिक होते थे।

(2) इन नाटकों का प्रदर्शन अक्षय होता था पर ममबत गाय में ही। डा ओम्मा ने लिखा है कि अधिक सख्या में ऐसे रास नाटक मौखिक ही हुमा करते थे। वे नाटककर्ताओं को कठस्थ होते थे। उनको प्रायः सखबद्ध करने की आवश्यकता नहीं होती थी और वे गुरु स परम्परागत शिष्य की प्राप्त हात रहते थे। अधिकतर जन न टकों की यही स्थिति है। वे लेखबद्ध न होकर प्रायः मौखिक रूप में ही मिलते हैं और समयानुसार परिवर्तन के साथ अभिनीत होने रहते हैं।² इस कथन से एक बात और स्पष्ट हो जाती है। वह यह कि पाश्चात्ताचक (Prompter) का उस समय प्रचलन नहीं हुमा था और न ही उसकी आवश्यकता प्रतीत हुई थी क्योंकि सभी अभिनेताओं को अपने अपने सवाद कठस्थ होत थे।

(3) रास नाटक युग में तत्कालीन प्रस्तुतकर्ताओं के पास साधनों की कमी थी, जिससे वे प्रकाश अक्षर दिन रात आधी, तूफान व दृश्य उपस्थित नहीं कर पाते थे और इसीलिए तब यह आवश्यकता प्रतीत हुई कि प्रेक्षका का उनकी

1 हिंदी नाटक उद्भव और विकास डा दशरथ ओम्मा पृष्ठ 119

2 हिंदी नाटक उद्भव और विकास डा दशरथ ओम्मा पृष्ठ 85

सूचना सवादों के माध्यम से दे दी जाय, अतः 'सूर्यास्तहो इन में रहा है', 'निशागमन' आदि शब्दों का संकेत दिया जाता था।¹

(4) प्रेक्षक भी ऐसे संकेतों के अनुसार उक्त दृश्यों की कल्पना कर लिया करते थे।

(5) इनसे एक तथ्य प्राप्त होता है, वह यह कि ये लोक नाटक (राम लीला रास लीला) (कृष्ण लीलाए भी) रुढ़िगत हैं। ये भरतमुनि के पूर्व विद्यमान रहे हैं। तभी भरत के नाट्य शास्त्र में 'रासक' को एक उपरूपक माना गया है और जिसके 3 भेद बतलाए गए हैं—ताल रासक, सण्ड रासक और मण्डल रासक²। आज भी रास नाटक अपनी उसी स्थिति में विद्यमान है। व भरतमुनि, हर्ष, बाणभट्ट, कालिदास, भस्वधोष, विद्यालक्ष्मण आदि क काल से गुजरते हुए यहाँ पहुँचे हैं।

राजस्थान में रास के कई रूप देखे जाते हैं। नायडू द्वारा काकरीली में बल्लभाबाय के प्रभाव से जो कृष्ण लीला का प्रचलन हुआ उससे रास-घारी लोकनाट्य का जन्म हुआ। रासघारी गीत प्रधान लोक नाट्य है। कलाकार इन्हें बठम्य कर लेते हैं और इनका अभिनय करते हैं। इसका कोई निश्चित मंच नहीं होता। मारवाड़ की रासघारिया पर्याप्त नृत्य संगीत और साज सज्जापूर्ण होती है। रासघारियों में राम कृष्ण क साव-साव राजा महाराजाओं का भी अंश होता है। इसके कलाकार मुख्यतः रावल, मियासी, डोली, भाट और अन्य पेशेवर लोग होते हैं। पुरुषों का चटकीली, झोली लम्बी पोशाक, भाँसे और लसवारें धारण करनी होती हैं और स्त्रियाँ लहंगे तथा घूँघटार साड़ियाँ पहनती हैं। उन्हें विशेषतः नृत्य करना हाता है। इनका कोई मंच नहीं होता। रासघारियों में बहुरवा, दादरा, त्रिनाल से युक्त गोरी चन्द, हरिश्चन्द आदि पौराणिक अथवा अत्यन्त प्रचलित हुए हैं। यह लोक नाट्य आज भी यथेष्ट प्रचलित है। कुनेरा की रास लीला अपनी विशेष महत्त्व रखती है। संक्षेप में, यह स्पष्ट है कि राम की परम्परा अत्यन्त सुगंधित है और समृद्ध भी।

1 दे सदेम रासक का अनुसृत भाग हिन्दी नाटक उद्भूत और विवास डा दशरथ घोषा, पृष्ठ 82

2 भोजपुरी नाट्य परम्परा डा ब्रजम परमार, पृष्ठ 3

यस्तुतः रास नाट्य जितने प्राचीन हैं उतने चिर प्रचलित भी। सम्प्रति यज्ञ छेत्र में धार्मिक अनन्ता के बीच इनका मंचन देखा जा सकता है। हाँ, इनका मूल रूप अवश्य धारित हो गया है। नागर भाषों के कारण लोकता तो मध्याह्न नहीं रह सकती, पर उसका अस्तित्व अवश्य सुरक्षित है।

लीला नाटक और रंगमंच

वैष्णव भक्त और आचार्य रासलीला को रस स्वरूप परास्पर ग्रह से जीव का मिलन कराने वाली साधना मानते हैं। उनके अनुसार लीला शब्द में 'ली' का अर्थ है मिलन और 'ला' का अर्थ है प्राप्त करना। इस प्रकार रस स्वरूप ग्रह से जो जीव का मिलन करावे उसी का नाम है रासलीला।¹ लीला नाटकों में श्री कृष्ण लीला श्री राम लीला तथा नरसिंह लीला उपलब्ध है। इनकी परम्परा रामायण और महाभारत काल से समय समय पर प्राप्त होती रही है।

मध्ययुग में कुछ शताब्दियाँ ऐसी बीठी, जब कि प्रत्येक क्षेत्र एक दूसरे के सम्पर्क से वंचित हो गया। फलस्वरूप मनोरंजन के साधनों का स्वभाव रूप विभूत हो गया और कुछ लोकिक कलाएँ उदित हुईं। लोक जीवों के संपर्क से ये लीलाएँ परम्परात्मक नाट्य शैली में परिणत हो गईं। राम भक्ति शाखा की प्रेरणा से राम के जीवन का अभिनय (राम लीला) प्रारम्भ हुआ। इसी प्रकार रास लीला की लोकधर्मी नाट्य परम्परा विकसित हुई। हिन्दी नाटकों के विकास में इस मध्यकालीन कला का महत्वपूर्ण योग है। ईसा की 7वीं शताब्दी में कृष्णरास की शैली पर एक और नाट्य प्रणाली प्रचलित थी जिसका उल्लेख चामी यात्री इतिहास में अपने लिखों में किया है। इसमें बोधिसत्व को नाटक बना कर अभिनय किया जाता था।² बारहवीं शताब्दी में श्री बोधदत्त रचित श्रीमद्भागवत दशमस्कंध की श्रीकृष्ण लीला के रास का उल्लेख पाया जाता है।³ 15-16वीं शताब्दी में ब्रजभूमि में यही परम्परा नव उत्साह के साथ प्रगट हुई।⁴

- 1 हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की मीमांसा डा. कु. चंद्र प्रकाशसिंह, पृष्ठ 67
- 2 हिन्दी नाटक उद्भव और विकास, डा. दशरथ मोक्षा, पृष्ठ 78
- 3 वही पृष्ठ 89
- 4 लोकधर्मी नाट्य परम्परा, डा. श्याम परमार, पृष्ठ 19

13वीं शताब्दी में बहुपिये अर्थात् अभिनेता इन रासकों का प्रदर्शन करते थे। 16वीं शताब्दी में भक्तराज दिनहरिवंश ने महात्मा घमण्डीलाल तथा बाबा हरिदास की नाट्य सम्बन्धी निर्देश किया। इस युग में रासलीला में राधा कृष्ण की छवि के अनुरूप प्रसाधन भी प्रारम्भ हुआ। गोपियों का प्रसाधन स्वयं दिनहरिवंशी ने किया था। उर्दू के नृत्य में 'रासमडल' की तैयार हुई।¹ महात्मा घमण्डीलाल के विशेष उद्योग से ग्राम निवासी बालकों को अभिनय की पुरी शिक्षा मिली। नृत्याचार्य बल्लभ ने नृत्य की सम्यक् शिक्षा दी और रासमडल का अभिनय प्रभावगति से होने लगा। इसकी लोक प्रियता इतनी बढ़ी कि लोग वृष्णावन का दर्शन करना तब तक अपूर्ण समझने लगे जब तक वे रास लीला न देख लें।²

13वीं शताब्दी में उपलब्ध ग्रन्थों, राजस्थानी मिश्रित रास नाटकों की परम्परा (जो आज तक चली आ रही है) का प्रभाव, 16वीं शताब्दी में ब्रज भाषा के नाटकों पर भी पड़ा। डा दशरथ घोषा ने लिखा है—इस प्रकार घमण्डीलाल से उद्भूत रास परम्परा ने हमारे नाट्य साहित्य को इतना प्रभावित किया कि ब्रज भाषा में भी 16वीं शताब्दी में रास की नई परम्परा बस पड़ी। इस परम्परा में नन्ददास, घुश्दास, ब्रजवासीदास आदि महात्माओं ने उत्कृष्ट रचना की।³

घुश्दासदास के बाद ब्रजवासीदास का उदय बाल माना जाता है। इसी काल (16 वीं शताब्दी) में कृष्णलीला की शैली पर सरसिह लीला भगीरथ लीला, प्रह्लाद लीला आदि की रचनाएँ भी होनी लगीं। ब्रजवासीदास की 'दश बिलाम' में श्रीकृष्ण की 74 लीलाओं का वर्णन मिलता है। ये लीलाएँ नाटकीयता प्रधान हैं। इनमें कृष्ण और शल ग्वालिनियों के संवाद भी हैं। उर्दू कृष्ण, घमण्डी, काठ, परिच्छेद इत्यादि में न बाँट कर लीलाओं में बाँटा गया है। इस समय बाण्य के स्थान पर गद्य संवाद तथा हास्य का प्रयोग प्रारम्भ हो गया था, जैसा कि नन्ददास, घुश्दासदास की लीलाओं में मिलता है। इसकी जनमानस स्थिति का विवरण डा घोषा ने दिया है—इस वष हमने बूदायन में बशीचोरी लीला कई स्थानों पर देखी। विभिन्न मण्डलियों द्वारा इसका अभिनय हुआ। हमें यह देखा कि किमी

- 1 हिंदी नाटक उर्दू की विकास डा दशरथ घोषा पृष्ठ 84
- 2 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास, पृष्ठ 170
- 3 हिंदी नाटक उर्दू की विकास डा दशरथ घोषा, पृष्ठ 84

मे कृष्ण की मुरली को गोपियो तक पहुँचाने का काम पुरोहित जी करते हैं और किसी में गोप । गोविधों का पुरोहित तथा गोप के साथ हास-बहास सम्भ्रत पूरा पा । वे बार बार बूँते पुरोहित की पीठ पर या गोप की पीठ पर घब-घब मारती थी और स्वतः हसती थी । यह ढंग स्वाम' जसा प्रतीत होने लगता है । एक तो सवाद में गद्य परिभाषित न होने से यों ही भाष्यात्मिकता का पुट नहीं रहता, दूसरे बार बार मजाक करने से तो वह बिल्कुल ही नष्ट हो जाता है ।¹

रासलीला के मंच का बणन करते हुए श्री कृष्णदास लिखते हैं—रासलीलामा का अभिनय प्रतिदिन व दावन में किसी न किसी देव मंदिर कुज भयवा कालि की पुलिन पर होता रहता है । जाना नाटकों की तरह रासलीला में परवों भयवा नाटक सम्बन्धी वस्तुओं की आवश्यकता नहीं होती । रासलीला का रंगमंच अत्यन्त साधारण और सरल होता है । ऊँचे सत्त या खूतरे पर बाहर बिछा दी जाती है । उसी पर अभिनेता घा जाते हैं । जनता चारों ओर बठ जाती है—एक ओर स्त्री और दूसरी ओर पुरुष । राधाकृष्ण और सखियों के पदापण करत ही जनता उठकर उनका अभिनय देख करती है । सोय चरण स्पश करने की बीड पडते हैं । राधाकृष्ण काठ की धनी गद्देदार कुर्सी पर बिराजमान होते हैं और मादी पाठ आरम्भ होता है जिसमें जयदेव के गीत गोविंद, बल्लभाचाम और हित हरिवंश आदि के स्तोत्रों से शरणा होती है । इसके बाद एक सखी कृष्ण से कहती है—'रास को समय हव गयो अब आप पधारें ।'² इसके बाद कृष्ण राधिका के बीच सवाद चलते हैं । भाव विभोर दशकगण बीच बीच में श्री कृष्ण का जय घोष करते हैं । फिर कृष्ण राधा गोपियों का नृत्य होता है तत्पश्चात् व दावन का महिमा बणन और अंत में भारती होती है । इसमें राधा और कृष्ण की स्तुति पायी जाती है । इस समय सभी प्रेक्षक खड़े हो जाते हैं ।

रासलीला के रंगमंच का डा घोभा और श्री कृष्णदास ने जो बणन किया है वह आधुनिक युगीन प्रतीत होता है । इसके पूर्व इस रंगमंच का क्या स्वरूप था, इसका चित्रण वही नहीं मिलता । डा चंद्र प्रकाशसिंह ने विजय की 16 17

1 हिंदी नाटक उद्भव और विकास डा दशरथ घोभा पृष्ठ 112

2 हिंदी नाटक उद्भव और विकास डा दशरथ घोभा, पृष्ठ 89, 90, 91
हमारी माट्य परम्परा श्री कृष्ण दास पृष्ठ 162

वीं शताब्दी में भक्ति आन्दोलन के साथ साथ इसकी अवस्थिति सिद्ध की है।¹ यही समय जात्रा, कीर्तनिया, भक्तिया, यम्भीरा, रामनाट्यम्, कथकली, ललित ('हरि-कथा' दशावतार'), राम लीला रास लीला आदि की धार्मिक नाट्य परम्परा का विकास माना जाता है। इसके साथ साथ लौकिक शास्त्र (तमाशा, मवाद माच, स्वांग, भगति आदि अथवा लोकधर्मी नामों से प्रचलित नोटकी) का भी विस्तार हुआ। हिन्दी रंगमंच न रासलीला रामलीला के प्रदर्शन तत्त्व में से अपने लिए बहुत कुछ सामग्री ले है और इसके दार्शनिक पक्ष को छाड़ दिया है। रास लीला रंगमंच का अध्ययन हमारे लिए अत्यन्त उपादेय है। यहाँ रासलीला के वर्तमान रंगमंच का विवरण प्रस्तुत है—

'रासलीला का रंगमंच जटिलता से रहित और सदा होता है और बहुत छोटे पात्रों से सब काम निकाल लिया जाता है। रास के उद्भव और विकास का क्षेत्र व्रज भूमि विशेषतया वृन्दावन माना जाता है वहाँ रास देव मंदिरों में होता है, यहाँ वह अथवा सावर्जनिक स्थानों और भावुक जनों के घरों में भी होता है। मन्दिर के प्रांगण में अथवा रास के लिए निर्धारित स्थान में प्रायः बीस-बाइस फीट लम्बी और अठारह बीस फीट चौड़ी जगह रास के लिए छोड़ दी जाती है जिसके तीनों ओर दर्शकों के बैठने के लिए स्थान रहता है। इसे रासमण्डल कहते हैं। उसी के एक सिरे पर बीच में एक चौकी रख उस पर सिंहासन स्थापित किया जाता है। सिंहासन के सामने एक नीले हरे अथवा धूप किसी रंग का परदा डाल दिया जाता है जो दर्शकों के सहारे एक रस्सी से बंधा रहता है जिससे वह यथावसर सरकाया जा सके। कभी कभी ऐसा नहीं भी होता और उसके स्थान पर दो भक्ति एक चादर तानकर लट्ठे हो जाते हैं। सिंहासन के ठीक सामने रास मण्डल के दूसरे छोर पर समाजी बैठते हैं। सबसे पहले समाजी भगलाचरण प्रारम्भ करते हैं। भगलाचरण में मुर का 'चरणबन्धन बनीं हरि राई' और इसी प्रकार के सत्यों के पद अथवा श्रीमद्भागवत् आदि के श्लोकों का गायन होता है—जिस प्रकार आज कुछ नाटकों में उसके पूरे रंग का लोप हो गया है, उसी प्रकार रास लीला में भी इस विधि का पूर्ण रूप से पातन प्रायः कहीं नहीं दिखाई देता। अथवा भगलाचरण चलना है और उसके पदों के पीछे सभी स्वरूप गोप यष्टुण—आकर सिंहासन के नीचे चौकी पर अपना स्थान ग्रहण कर लेती हैं। तत्पश्चात् राधा

और कृष्ण पधारते हैं और सिंहासन पर समासीन होते हैं। सभी स्वरूप राधा और कृष्ण के पधारने की सूचना जय हो' 'बलिहारी' आदि घोषों से देते हैं। परदा हटा दिया जाता है और बसो बजाते हुए कृष्ण तथा राधा की संयुक्त छवि का एक मनोहर भौकी दशकों की दिखता है। फिर भारती होती है। सखियों में से एक भारती करती है और जय 'भारती कुंजबिहारी की आदि पद गाती हुई नृत्य करती है। भारती के बाद परदा फिर ढाल दिया जाता है। सखियाँ परदे के पीछे कृष्ण के पास जाती हैं और ताम्बूल आदि से मन्त्रित होकर सौट आती हैं। परदा फिर हटा लिया जाता है और पुनः एकासन समासीन राधा-कृष्ण की भाँकी दिखाई देती है। प्रथम सब सखियाँ उद्दे नृत्य एवं गीत के अनेक प्रकार के उपक्रमों द्वारा प्रसन्न करने का प्रयास करती हैं। प्रपन्ना नाय गीत समाप्त करने के पश्चात् स्थान रास मंडल में बैठ जाती हैं। अब उनमें से एक उठकर—कुर्छों की शोभा का प्रभाव शाली बणन करती हुई एक संस्कृत के श्लोक में उनसे रासोत्सव में पधारने की प्रार्थना करती हैं। जिस समय सब सखी स्वरूप भी एक स्वर से बोहराते हैं। 'प्रायिनी सखी' इसका आशय ब्रज भाषा मध्य में भी निवेदन करती है। यह प्रार्थना सुनकर श्री कृष्ण राधा से रासोत्सव में पधारने का सविनय अनुरोध करते हैं। राधा की स्वीकृति प्राप्त हो जाने पर युगल स्वरूप रास मंडल में उतरते हैं। श्री कृष्ण बशी के कुछ स्वर छेड़कर रास के आरम्भ का संकेत करते हैं। यह संकेत पाकर 'समाजी' वाली एरी नाचत मदन गोपाल—और नाचत लाल बिहारी नचावत सब नर नारी' आदि पद गाते हुए, साथ में नृत्य के कुछ शोल निकालना आरम्भ करते हैं। रास मंडल में एक ओर अकेले श्री कृष्ण खड़े होते हैं और दूसरी ओर श्री राधा की बीच में करक 'सखियाँ श्री कृष्ण बशीवादन करते हुए नृत्य की चारियाँ बाँधते और कुछ गतियाँ लेते हैं और दूसरी सखियाँ भी नृत्य आरम्भ करती हैं। नृत्य करते हुए सब मिलकर मण्डल का निर्माण करते हैं और फिर मंडन प्रयोग के अनेक प्रकार प्रदर्शित करते हैं। नृत्य करते करते कुछ समय बाद आत होकर राधा बैठ जाती है और उनकी सखियाँ भी यथास्थान सटो हो जाती हैं। इस बीच श्री कृष्ण राधा का (नृत्य के कारण विषमस्त) शृंगार सवारते हैं। थम परिहार हो जाने पर राधा पुनः रास मंडल में प्रवेश करती हैं और नृत्य आरम्भ होता है। यह समस्त 'यापार समाजियों के वादन गायन का अनुगत रहता है। इस नृत्य के बीच कुछ सरल सगीतात्मक उक्ति प्रत्युत्तियों भी चलती हैं। यह रास लगभग एक घंटे तक चलता है। इसकी समाप्ति पर स्वरूप 'लीला की तयारी के लिए नपथ्य में चले जाते हैं और सिंहा

सन के सामने परदा डाल दिया जाता है। यह 'निग्य रास' कहा जाता है। पहले यह रास सम्पन्न हो जाता है, तब धन्य लीलाएँ होती हैं। कभी कभी 'महारास' भी होता है। महारास का अनुष्ठान श्री कृष्ण और गोपियों के स्वरूप मिल कर पूरा करते हैं। इसका आयोजन कई कई रास मंडलियाँ मिलकर करती है। सभी कृष्ण के अनेक स्वरूपों और बहुसंख्य गोपियों की आवश्यकता की पूर्ति हो पाती है। जिस दिन रास होता है उस दिन धन्य कोई लीला नहीं होती, पर निग्य रास के बाद कोई न कोई लीला अवश्य होती है। लीला में भगवान् कृष्ण के जीवन के किसी एक प्रसंग का अभिनय किया जाता है। प्रायः विष्णुदत्त वज्र लीलाओं का ही अभिनय होता है। लीला कोई हो उसके अभिनय में लगभग तीन घंटे का समय लगता है और अधिक से अधिक छः सात अभिनेताओं से काम निकाल लिया जाता है। प्रायः चार 'सखा' स्वरूप रहते हैं। कुछ रास मंडलियों में तो तीन ही रूप मिलते हैं। स्वामिनी स्वरूप (राधा) तथा प्रभु स्वरूप (कृष्ण) के लिए दो या अभिनेता अपेक्षित होते हैं। इसी प्रकार एक दो 'सखा स्वरूपों' की भी आवश्यकता पड़ती है। प्रायः ऐसा गया है कि यदि किसी लीला में अधिक पात्रों की आवश्यकता होती है, तो सखियों का अभिनय करने वाले ही यथावकाश दुहरी-सिहरी भूमिका सम्हाल लेते हैं। यदि न यथोक्त जैसे कुछ दयोवद्ध स्वरूपों की आवश्यकता हुई तो सामाजिकों में से कुछ लोग काम चला लेते हैं।

पत्नों के अलग अलग वेश होते हैं। कृष्ण, कोई रंगवाला एक लम्बा वस्त्र पहनते हैं जिसे 'कटि काछनी' कहा जाता है और उस पर पटुंग बंधा रहता है। पीठ पर लम्बी कृत्रिम चौड़ी लहराती रहती है, मस्तक पर मयूर पंख और वज्र रत्न कानों में कुंडल तथा नाक में मुलाक रहती है। वे हर समय हाथ में बनी धारण किए रहते हैं और कभी कटि-काछनी व स्थान पर बगल बंदी भी पहनते हैं। राधा के वेश में छादी और उत्तरीय के अतिरिक्त नाभ में मुलाक और मस्तक पर चंद्रिका तथा बंदनी रहती है। गोपियों का वेश सामान्यतः राधा के समान ही रहता है, केवल उनके मस्तक पर चंद्रिका और बंदनी नहीं रहती, उनके स्थान पर भुट्टि रहती है। नन्द एक वृद्ध के वेश में रहते हैं। उनके श्वेत शमश्रु विशेषता दर्शनीय हैं। यथोदा एक सतन अवगुठनवती बच्चा के वेश में दिखाई जाती हैं। यदि यथोक्त का कार्य थोड़ा ही हो तो सामाजिकों में से कोई व्यक्ति सिर से पर तक एक मोठनी ओढ़ कर मुह छिपा कर बैठ जाता है और उनका अभिनय कर लेता है। बलराम बगलबंदी और पीछाध्वं पहनते हैं और मस्तक पर भुट्ट धारण

करते हैं। 'सखा स्वरूप' (गोप बालक) केवल धोती पहनते हैं। उनके शरीर खुले रहते हैं। गने में गुंजमाला, कंधे पर कम्बल और हाथ में लकड़ रूढ़ता है। मनसुख रास-लीला का विदूषक है, अतएव कुछ रास मण्डलिया उसकी वेश रचना बहुत विकृत कर देती है। उसके मस्तक पर फटी पुरानी पगड़ी और किनारी का चोरा रहता है, लम्बी मूँछें और शरीर में अनेक कृत्रिम भागमाएँ रहती हैं। संस्कृत नाटकों में विदूषक की तरह वह बड़ा पैदा होता है। कुछ रास मण्डलिया उसका वेश बल राम जसा भी रखती हैं। वह प्रायः अपने पैदूपन के प्रदर्शन के द्वारा ही हास्य की सृष्टि करता है। रास लीला के अतमगुह्य हास्य-विधान भी बड़ी सरल युक्ति से किया जाता है। कृष्ण की नटवर मुद्रा के प्रदर्शन के लिए कुछ लोग उनके पीछे रंगों के कपड़े तानकर लड़े हो जाते हैं। झरोखे का दृश्य दिखाने के लिए दो आदमी एक पक्ष तान लेते हैं और गोपियाँ उनके पीछे से झाँकती हैं। कुछ का दृश्य दिखाने के लिये रगमच सिंहासन के पीछे एक शाखा सजाकर बहुत से रंग बिरंग वस्त्र तान दिए जाते हैं। यद्यपि इनका कथानक छोटा होता है पर उनमें काय की तीन व्यवस्थाएँ आरम्भ प्राप्ति और फलागम स्पष्ट रूप से मिलती हैं।

इन लीलाओं के कथानक की सरसता बहुत कुछ उनके कथोपकथनों पर अवलम्बित है। ये गद्यात्मक और पद्यात्मक दोनों प्रकार के होते हैं। इन कथानकों में श्रीमद्भागवत् के श्लोकों तथा भक्त कवियों के पदों का भी प्रयोग होता है पर पात्र प्रायः उनका आशय वज्रभाषा में समझा देते हैं। कभी कभी लीला के उपोद्घात अथवा उपसंहार में किसी रूप में लीला का आध्यात्मिक रहस्य एवं कृष्ण भक्ति का महत्व कोई न कोई पात्र अवश्य समझा देता है। लीला कभी दुःखात नहीं होती, और न अंत में कोई जयनिका ही गिरती है। अंत में कृष्ण एवं साध्वी विमोह प्रधान उद्धव-लीला (अमर भीत प्रसव) भी अंत में सयोगात्मक दिखाई जाती है। अखिल ब्रह्माण्ड में ब्रज के समान कुछ नहीं, बकुल भी उसकी समता नहीं कर सक्ता भागवती भक्ति की पराकाष्ठा का ही दूसरा नाम ब्रज है इसलिए प्रत्येक ब्रज लीला के अंत में राधा और कृष्ण की एकासन समासीन भाँकी अवश्य दिखाई जाती है। प्रत्येक लीला इस परमोच्च दशनिक एवं आध्यात्मिक अस्तिष्ठान की दृष्टता से पकड़े रहती है। सोवदृष्टि से इन रास लीलाओं का सबसे बड़ा प्रकर्ष यह है कि इन्होंने ऊँची से ऊँची और सूक्ष्म से सूक्ष्म मानवीय अनुभूतियों को जीवन का अभिनय बना दिया है। यह (नोका) लीला मत्तो को बहुत प्रिय है और कभी कभी इसका अभिनय भक्त

नीलाग्रो द्वारा मच बनाकर यमुना में विशेष समारोह के साथ किया जाता है।

ब्रज के ब्राह्मण बानव जिनके यनोपवीतादि सस्कार हो गए हैं राधा कृष्ण और गोपियों का स्वप्न धारण करते हैं। प्रत्येक प्रेक्षक से यह भाषा की जाती है कि वह सोलानुकरण करने वाले स्वरूपों में भगवद् बुद्धि रखेगा। स्वरूपों के सामने कोई उच्चासन पर अथवा अविनीत मुद्रा में नहीं बठ सकता। लीला के समय रास मण्डल के बीच में निकलना तक अनुचित माना गया है। सब साधारण के मामले अंतरंग रहस्यमयी निकुंज लीला का अभिनय वर्जित है और राजा में बारह बजे व पश्चात् लीला होना मर्यादा विरुद्ध है। सब तो नहीं पर कुछ राम मण्डलिया-भाज तक इन नियमों का निष्ठा से पालन करती चली आई हैं।¹

डा सिंह ने यह सा यता प्रस्तुत की है कि स्वामी हरिदास आदि भक्तों के आदिर्भाव तक रासलीला की परम्परा संगीत नृत्य प्रधान थी। श्री नारायण भट्ट के द्वारा ब्रज में रासलीला का अभिनय परम्परा की प्रादुर्भाव हुआ है।² श्री कृष्ण दास ने लिखा है कि इस रास लीला नाटक की परम्परा नन्ददास से आरम्भ होती है। गोवर्धनलीला की रचना कर उन्होंने रासलीला नाटक में एक सवधानयी प्रणाली का सूत्रपात किया।³ स्पष्ट है कि प्रयत्न के सम्बन्ध में बहुत मतभेदों का अंतर है। इसके लिए ब्रजलोक सङ्कति पृ 147 डा श्याम परमार कृत लोक धर्मी नाट्य परम्परा पृ 19 एडिस्ट्रिबुट मेमायर आफ मथुरा पृ 89 सन् 1800 तथा डा सिंह कृत हिंदी नाट्य साहित्य और रंगमंच की भीमासा पठनीय हैं।

रास लीला की अभिनय परम्परा, महाप्रभु बल्लभाचार्य और स्वामी हरिदास से ही प्रवर्तित प्रतीत होनी है। इस प्रकार 16 वीं शताब्दी में ब्रज में रासलीला की अभिनयात्मक परम्परा का प्रादुर्भाव सिद्ध हो जाता है। इस परम्परा ने वेम-करण उदयकरण और विक्रम तक बहुत उन्नति की और बाद में इसमें गजल, रेखता आदि भड़े गाने गाए जाने लगे इसलिए इसमें विकृतियाँ घटने लगीं⁴ और परम्परा का ह्रास होने लगा। उन्मूलन के पुत्र विक्रम के लगभग सो वर्ष बाद

1 हिंदी नाट्य साहित्य और रंगमंच की भीमासा डा चन्द्रप्रकाश सिंह पृ 51-73

2 वही पृ 88-107

3 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदाम पृ 173

4 हिंदी नाट्य साहित्य और रंगमंच की भीमासा डा कु चन्द्रप्रकाश सिंह पृ 108

(अर्थात् 18 वीं शताब्दी पूर्वार्ध कायम) श्यामनास बिहारासाल तथा उनका पुत्र राधा कृष्णजी ने तीनों की अभिनय-परम्परा का पुनरुद्धार किया। बंशवन्धु जी की मण्टली विदशा का भी गई। सम्भवतः केजवदत्र जी का मन्त्री का ही प्रभाव धीरे-धीरे विश्वों में फैला है जिसके परिणामस्वरूप बीमवी सत्ता में उसका स्वरूप प्रकट हो रहा है।

विश्वों में प्राप्त रास-नाचा का सना पृथक् स्वरूप है। प्रमाणों के आधार पर कहा जाता है कि 196५ में श्री प्रज्वा ए सी भक्ति वंगान्त अमरिका गए और 1966 में यूनाइटेड स्टेट्स ऑफ अमेरिका में अंतर्राष्ट्रीय श्री कृष्ण भावनामृत प्रसार सभ (इंटर-नशनल सोसायटी फॉर कृष्ण वासमनस) की स्थापना की। अक्टूबर 1970 में आयोजित बम्बई का कावाटा पर साधु समाज के सप्तम संविवेशन में गार्खामी प्रमुपाद सपन कृष्ण भक्ति विदशी जय का नाच साधु। यद्यपि बंश घाएण किए थे परन्तु भी को विदु साधु साधिवी हरे कृष्ण हरे कृष्ण कृष्ण कृष्ण हर हरे गात हुए राहगोरा के मन मातृ रह थे। आज अमरिका में हर कृष्ण हरे राम धनेतु शब्द बन गया है। वहां तथा अन्य देशों में इनका हर कृष्ण प्रादा सन बल जोरो पर है। यही तब कि वर्तमान में 400 बीघा जमान में यू कृष्णवन बसाया गया है, जहां पर कृष्ण भक्तों का जमघट गया है। श्री कृष्ण भावनामृत प्रसार सभ के भक्तगण 'रथयात्रा' तथा 'कृष्ण ज माण्डमी प्राप्ति' समा-राह दूम-धाम में मनाते हैं। शरीर पर चंदन के बारह चिह्न लगाता कठी और जलज पहनता शाय में जप माला रखना और सदैव प्रभु का नाम लन रहना इनका विशेषता है। कीर्तन के साथ-साथ चतुर्धरा महाप्रभु के जीवन पर आधारित घटनाओं का अभिनय प्रशान (स्पीट प्ले) भी होता है। सपन प्रप में वे कृष्ण के स्वरूप की भक्ति पाते हैं। गुरु का ठठन विश्वों में साधु-साधिवी वंश श्रद्धा से स्वागत हैं। उ नाम अपने अर्थ की नाम गंगार हंसदुन, हंसवनी निरिराज दीनानाथ नाम मालनी, सरस्वती श्याम सुन्दरनास आदि नाम रख लिए हैं। कृष्ण का व विश्वमानव मानत हैं। उनकी हर जगह का समाधान कृष्ण हैं और हर प्रश्न का उत्तर भी कृष्ण।

यस समय अंतर्राष्ट्रीय श्री कृष्ण भावनामृत प्रसार सभ के वर्क के द और

मन्दिर है। इसके अमेरिका में 28 के द्रो की स्थापना हो चुकी है। इसके प्रति-
रिक्त ब्रिटिश कोलम्बिया बयूक फाटरियो ग्री - गलण्ड (नन्) में भी के द्रो
स्थापित हो गए हैं—जिस में भी इसका एक शाखा का प्रयत्न जारी है। प्रमुपा
अपने को महाभु चतय की परम्परा से जोड़ते हैं। इनमें पहले श्री वेगवैव भा
विदगा ॥ इसी कृष्ण लीला की परम्परा को विकसित करने जा चुके हैं। यह सब
उनके प्रयत्नों का ही फल है बरना पाच वष में 1965 से 1970 तक) 28
क'द्रों की स्थापना कर देना और देश विदेश में इसे फनाने का काम करना एक
शक्ति के लिए एककर काय है। अवश्य ही आज की श्री कृष्णलीला का विदेशी
विकास दीर्घकाल की साधना-शक्ति से सम्बद्ध है।

उक्त विवरण द्वारा राम लीला के रममंच का पुराना रूप हम स्पष्ट
जान नहीं हो पाता है। श्री बनवत मार्ग का विवरण भी समकालीन ही है।
उनके अनुसार—“मधुरा ग्री व'पन में कृष्ण लीला पूरे एक महीने तक खेली
जाती है। इस अवसर पर यात्रियों का भारी जमाव होता है। खेलने वाल बच्चे-
कार यात्रियों की भीड़ को नाटक से सम्बन्धित सब स्थानों पर लेकर जाते हैं
कभी वन में, कभी पुरान मन्दिर में कभी यमुना के तट पर, कभी किसी हस्त
एतिहासिक महन में यहाँ के कृष्ण के जीवन की भिन्न-भिन्न घटनाएँ खेलते हैं।
दशक यात्रा करते हैं पाठ सुनते हैं और नाटक देखते हैं। अल्पवयस्क बालक (जो
कृष्ण, राधा और गोपियाँ बनते हैं) लीला के आरम्भ होने के एक माह पूर्व आकर
मन्दिर में ठहरते हैं ताकि वे पवित्र हो जायें। यहाँ के उद्यान सरोवर मन्दिर,
गलिया और चोगान एक महान् रममंच के भिन्न भिन्न वायस्थलों में परिवर्तित हो
जाते हैं। उदाहरण के लिए कृष्ण और बालिया नाम नाचने और गोपियों के
वस्त्र धराने वाले दाय किमी नदी या सरोवर के किनारे पर प्रस्तुत किए जाते हैं।
रासलीला जो कृष्ण के जीवन की घटनाओं का प्रदर्शन करती है, समतल भूमि
पर दशकों के बीच या ऊँचे चबूतर पर खेली जाती है। पहले यह भी कृष्ण
लीला की भाँति जलूस और भँजियों के रूप में होती थी। धीरे धीरे यह जुगम-
भावी की रीति समाप्त हो गयी और आज यह उत्तर प्रदेश में किसी भी प्रां
लोकनाटक की भाँति खेली जाती है। इसका आरम्भ नक्ष रास से होता है। यह
घण्टे के पूरे मूल में तीन घण्टा नृत्य में लगता है। कृष्ण राधा गोपियाँ मंच पर
आकर रेशमी घासनों पर बैठ जाते हैं। मण्डली का स्वामी जो मुख्य बघावार
और गायक भी होता है आग आकर राधा और कृष्ण के चरण छूता है और

स्तुतिगान करता है। साज बजाने वाले एक-एक करके कृष्ण की महिमा के गीत गाते हैं। इसके बाद स्वामी उस गान से लेने वाले प्रसंग की सम्बन्धित व्याख्या करता है। गोपिया राधा कृष्ण की आरत उतारती है और गीत गाती हैं।

आठ से चौदह वर्ष तक की आयु का एक कोमल बालक कृष्ण बनता है। जब उसकी रेख फूट जाती है तब वह कृष्ण बनने योग्य नहीं रहता। बचपन से ही यह बालक कृष्ण लीला की कथाओं में पलता है और उस धार्मिक वातावरण में रखा जाता है। रास आरम्भ होने के कई घण्टे पूर्व बनाव श्रम होने लगता है। उसका मुख फूलों के रस और चंदन की बिन्दियों से सजाया जाता है। आखे काजल युक्त चमकदार और बड़ी बनाई जाती हैं। माताएँ पीताम्बर सिर पर मोर मुकुट और हाथ में बासुरी होती हैं। इस प्रकार वह पूरा कृष्ण बन जाता है। दशक आते हैं और उसके चरण स्पष्ट कर अपने अपने स्थान पर बैठ जाते हैं। गानगीत करते हुए गाते गान गाते हुए या पीछे हटकर आसन पर बैठते वह बालक अपने भाग्य का कृष्ण का रूप ही समझता है। विधाम के समय जब वह अपने साथियों सहित दूसरे कमरे में दूधपीन और फल खाने जाता है तो भी वह कृष्ण ही बना रहता है। भोजन के समय भी, भगवान् का रूप समझ कर प्रत्येक वस्तु पहले उसकी भेंट की जाती है। उसको भोग लगाकर प्रसाद बाटा जाता है। लोग प्रसाद को श्रद्धापूर्वक घर ले जाते हैं। नाटक की वास्तविक जानकारी बालक कृष्ण का अभिनय बड़ी निष्ठा से करता है। वह कृष्ण की बाल-लासा का लयात्मक सुंदरता से अभिनीत करता है। शोकुलः स मधुरा जाते समय का घटना में वह इतनी करुणा भर देता है कि दशकों की आँखों में आसू आ जाते हैं। मार्मिक दृश्य दिखलाने के लिए या पात्रों के मंच पर प्रवेश और प्रस्थान करने के क्षणों की प्रभावशाली बनाने के लिए एक छोटा सा रंगीन परदा प्रयोग में लाया जाता है। यह परदा आठ फुट लम्बा और पांच फुट चौड़ा होता है, साजि दोनों के पास ही पड़ा रहता है। आवश्यकता पड़ने पर दो आदमी तुरंत इसको तान कर खड़ा ही जाते हैं। दशक रासलीला की रीतिया, परम्पराओं मृत्तियों और अवस्थाओं से परिचित होते हैं। उन्हें उनके भीतरी सवादों और कार्यों का भी पूरा ज्ञान होता है। कई बार मंच के समीप बैठे दशकों में से हाँ दो व्यक्ति परदा पकड़ कर खड़े हो जाते हैं। परदे को एक ओर भटक दिया जाता है और पीछे से कोई नाटकीयतापूर्ण सुंदर दृश्य दीख पड़ता है। सारे पात्र कुछ समय के लिए जड़ हो जाते हैं। ऐसे दृश्यों को जड़ कहते हैं। रासलीला में भाकिया प्रकाश स्तम्भ की भाँति होती है और वे गत और आगत कार्यों पर प्रकाश डालती हैं। दशक भक्ति-

भाव में पग, साथ-साथ गाने लगने हैं। दशरथों का इस प्रकार गाता घोर तेज में सम्मिलित होना रास लीला का विशेष गुण है। दशरथों में चाली पेरने का यही समय होना है। लोग जब भगवान् कृष्ण को साक्षात् देखते हैं तो यथा शक्ति चाली में पसे चलाते हैं। इसी समय खने वालों को भाँस भेने का अवसर मिल जाता है। वे दम लेकर अगला दृश्य प्रस्तुत करते हैं।”¹

रासलीला के विकास की दृष्टि से श्री कृष्णरास उडिया नाटक घोर रंग-मंच’² नामक ग्रन्थ में स्मरणीय है। उसमें उडिया नाटक रंग मंचा के प्रथमतः एक प्रकरण आया है—वह यह कि कस ने कृष्ण को मारने की अनेक योजनाएँ रची पर सभी निष्फल सिद्ध हुईं। उसने एक रंगशाला का निर्माण करवाया और छन से उसमें कृष्ण को भी बुलवाया। किंतु उसकी योजना सफल नहीं हुई और उसके ही जीवन का अंत हो गया। इस नाटक में हाथियों घोड़ों और राक्षसों की भयानक प्राकृतियों की बनावटी चेहरों द्वारा प्रदर्शित किया गया था। निःसंदेह इन प्राकृतियों की सजावट से भयानक वातावरण की सृष्टि की गई है।”

वक्त कथन व अनुसार यह मानना पड़ेगा कि मंच पर वातावरण उपस्थित करने के लिए उसी प्रकार की मंच सज्जा का आरम्भ कृष्ण के हा युग में ही गया था। उस समय मंच निर्माण विधि का पूर्णरूपेण ज्ञान भी था। कस, कृष्ण को अपने द्वारा (अपात) नाट्य प्रदर्शन स्थान के बहाने बुलाकर मार डालना चाहता था। इस तथ्य द्वारा तत्कालीन नाट्य प्रस्तुतीकरण का सचित्र चित्र मिल जाता है। मुखौटों का प्रयोग भी उन दिनों होना प्रतीत होता है। इस नाटक के आधार पर तो यह भी कहा जा सकता है कि श्री कृष्ण कस व द्वारा निर्मित रंगशाला में एक धामनित (प्रायित) दशरथ के रूप में आये थे। संभव है कृष्ण की स्मृति को ताजा रखने के लिए उन्हें देवता रूप में स्वीकार कर लोक-नृत्यों में अथवा तत्र प्रदर्शन किए जाने की प्रथा का प्रचलन हो गया। घारे घोर अभिनय परम्परा का ज्ञान विस्तृत होता रहा। ईसा की प्रथम शताब्दी के अंत में कृत नाट्यशास्त्र वात्स्यायन के काम सूत्र (तृतीय शताब्दी ई. अभिनव भारती व रचयिता अभिनव गुप्त (9 वीं शताब्दी) चौथी शताब्दी में प्रणीत माने जाने वाले हरिवंश पुराण भाग के बाल चरित्र, रास व घोर हस्तीकर्म (मण्डलाकार नृत्य) में नाट्यकला का प्रयोग मिलता है।

1 रंगमंच श्री बलवन्त शर्मा, पृष्ठ 108 से 111

2 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्ण रास, पृष्ठ 413

'भाव प्रकाश' में 'नाट्य रंगमंच' का प्रयोग हुआ और जिसी राजा के चरित्र को ध्वनि मत्त द्वारा प्रस्तुत करने की बात लिखी गई है किन्तु प्रश्न तत्वा का उत्तर वही भी नहीं दिया गया है।

अपभ्रंशकाल में पुनः पुनः सगुण ध्वनि वयोव्ययन तत्व में वर्णन होते हैं, किन्तु अन्त में ही इस काल के नाटकों को व्यवस्था की सजा नहीं दी जा सकती। सीला नाटकों की अभिप्राय मंच परम्परा के दमन 16 वीं शताब्दी की भाषा में होना है। इस काल में विद्वानों के पथनानुसार प्रचलन पाया कि बहुत सारे नव हमारे सामने आये जैसे सूत्रधार का रूप, मंच निर्माण मंचमञ्जरी रंगमंच विभिन्न दशककाल की मंच काल, लगीत नश्य नीत का मिश्रित स्वरूप गुणा मंच पद्य, यवनिका ध्वनि रण माताचरण दुर्गरी भूमिका योगभूषा प्रतीकात्मकता स्त्रियों की भूमिका पुरुषों द्वारा प्रवेश प्रस्थापन नीतियों के लिए परदे का प्रयोग आदि। इन स्थितियों में ध्वनि इष्टदेव ध्वनि के प्रति इतनी श्रद्धा लिखाई देती है कि वे अभिनेता ध्वनि के पर नी होते हैं। ऐसे अद्य विश्वास बहकर छोटा नहीं जा सकता। हम नवीन प्रचलन युग में दर्शकों का अभिनेता भावना के साथ ध्वनि-नाचना नीकी प्रचलन और उत्तम दशका का योग (परदा परम कर छे हो जाना अनुसासन म रहना) आदि विचारणीय रूप हैं। मुण्डों पद्यवाक्यो, ध्वनि प्रसारण यन्त्रों और प्रकाश प्रभास आदि का निवर्णन दमन नहीं मिलता। इनका प्रयोग सीला मंच पर प्राय होता भी नहीं फिर भी इनका प्रस्तुतीकरण अत्यन्त प्रभावी और सहृदय स्थाप्य बड़ा जाणा।

रामलीला

श्री राम के जीवनाङ्ग को जिन भिन्न भिन्न नाट्य रूपों में प्रस्तुत किया जाता है उसे परम्परागत रूपों में रामलीला कहते हैं। मरकटधारी भक्तधारी राम ने इस धरा पर आवर जा शील शक्ति एवं सा दय समर्पित कार्य किए उनका नाट्य रूपों की सीला नाम से सम्बोधित किया जाता है। मर्यादा पद्धतिमय राम ईश्वर के अवतार हैं जो मनुष्य रूप में इस समार में अवतरित हुए और जिन्होंने अनेक नर लीलाओं का प्रदर्शन किया।

1 हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की सीमाशाखा का कुछ चन्द्र प्रकाशमिह
पृष्ठ 114

तथ्य यह है कि जब तक मर्त्योच्च संवव्यापी ब्रह्म बनने को एक सामान्य मन क हन में परिवर्तित नहीं कर लेता तब तक वाई भी सीला नहीं हो सकती।¹ प्रत्येक काल के कवियों की यही धारणा रही है कि राम ईश्वर के अवतार हैं। अस्तु उन्होंने जो कुछ भी इस संधार में किया उसी की अनुवृत्ति (अभिनय) मान तक प्रचलित है। यह अभिनय परम्परा अब स चली आ रही है? इसका उत्तर इन पंक्तियों में प्राप्य है—रामलीला राम की ही भक्ति के समान व्यापक तथा प्राचीन है। हिमात्रय के शभ स मगा के उदयम का समय बता सकना जितना कठिन है, उतना ही कठिन रामलीला के प्राकट्य का घाल बताना है। राम के भक्त से रामलीला की इस परम्परा की अनादि बहन है। उनके अनुसार हिंदू धर्म के अनादि राम की अनादि सीला की यह अभिनयात्मक परम्परा भी अनादि ही है। रामायण की प्रचलित उक्ति है—

“भावत् स्यात्स्मिन् मिरय सरितश्च महीतये।

सावद्रामायण कथा लाङ्गु प्रचरिष्यति।”²

इन भावुक भक्तों के बीच एक किस्म की प्रचलित है कि येनायुग में जब राम विता की आत्मा में वन का वन गए, तो अयो पावासी परिजन पुरजन और प्रजाजनों ने राम के बाल चरित्रों का अनुसरण और अभिनय करने हुए चौहूँ बप के विषम-विषम क दिन काट थे। उन लोगों का ऐसा विश्वास है कि यहीं से राम-लीला की अभिनयात्मक परम्परा का आदिमोद और विकास हुआ है। ऐसा ही क्या आनन्दमागवन और रास पचाहयायी में है। आपिण के बीच विहार करने हुए श्री टप्पण जब अ तद्धान हो गए तो व उनक दु मह विषाण का ताप समन बरन के लिए उनके बाल और बँगीर चरित्रों का परम्पर अनुकरण करने लगी।³ हरिवंश पुराण में रामज में और ‘रामाभिमार’ गटका क अभिनय के उल्लेख हैं। आन के ‘प्रतिमा नाटक भवभूति का उत्तर रामचरितम्’ मुगारि का ‘अनघ राघव राज-

1 रामलीला नगरी की बार्नक पति की प्रतीक साप्ताहिक हिन्दुस्तान
स्वामानाम मुखर्जी 23 4 67 पृ० 8

2 हिन्दी नाट्य साहित्य और रमयण की मोमामा डा कु चन्द्र प्रकाशसिंह
पृष्ठ 136

3 वहा पृ 136

खेर का 'बाल रामायण', जयदेव का प्रसन्न राघव, भणुमन्त्र मित्र का हनुमन्नाटक' आदि इसी परम्परा के उदाहरण हैं। 13 वीं शती के मुभट कवि ने 'दूतागद' नामक एक छाया नाटक लिखा जिसका अभिनय 1243 ई. में अणहिलपट्टन के चालुक्य राजा त्रिभुवनपाल की सभा में हुआ था। इसमें रामदूत बन कर अगद के लका जान की कथा है।¹ नेपाल प्रेक्षाग्रहों में भी 14 वीं शताब्दी में राम सबधी नाटकों का प्रस्तुतीकरण होता था।² रामलीला के सूत्र प्राचीन लोक नाटकों में भी विद्यमान हैं। बंगाल के जात्रा'मात्र (10वीं शताब्दी) कर्नाटक के दशावतार' (15वीं शताब्दी), आसाम के जहिया नाटक (16 वीं शताब्दी) और नेपाल मधिन के कीतनिया नाटक (16 वीं शताब्दी) में इस अभिनय के स्रोत ढूँढे जा सकते हैं। सोलहवीं शताब्दी के भक्ति आशयन से राम भक्ति के दृश्य या मंचन व्यापार की विशेष प्रथम मिला है। गोस्वामी जी इसके विनिष्ट प्रयोक्ता रहें हैं। उाका 'रामचरितमानस' स्वयं ही एक नाटकीय महाकाव्य है। इसकी सवाद योजना और वस्तु परिवर्तन के आधार पर मानस के नाटकीय तत्वों की वर्गीकृत पुष्टि की गई है। आज भी अवध की राम लीला में मानस ही आधार मूल कृति रूप में प्रयुक्त होती है। उसकी चौपाईयाँ सवाद रूप में गाई जाती हैं। बीच बीच में मय कवियों की विरचित छनासूरियाँ जोड़ दी जाती हैं और उन्हें गद्य-वातिकों द्वारा सज्जित युक्त बना लिया जाता है।

कुछ विद्वानों का मत है कि तुलसीदास ने रामकथा के आधार पर 'राम-चरितमानस' की रचना कर कृष्ण लीला के समानांतर काशी में रामलीला का प्रयोग प्रारम्भ किया। लका (अस्सी के निकट) श्री रामलीला की स्थापना स्वयं तुलसीदास ने की थी।³ डा परमार ने तुलसी की रामलीला का स्थापक माना है।⁴ यह भी जनश्रुति है कि अस्सीघाट (काशी) की रामलीला तुलसीदास के शिष्य मेधा भगत ने उनके भरखोपरांत प्रारम्भ की थी।

1 हिंदी नाट्य साहित्य और रंगमंच की मोमासा डा चंद्र प्रकाशसिंह, पृ 134-135

2 वही पृ 135

3 उत्तरी भारत का अनश्रित लोक नाट्य रामलीला—रंगयोग प्रकटवर—दिसम्बर 70 डा अनात पृ 18

4 लोकधर्मी नाट्य परम्परा डा श्याम परमार पृ 23

कुछ विद्वानों का मत है कि काशी में रामलीला का प्रवर्तन मेधा भगत ने किया था और इनके बाद महा कवि तुलसीदास ने उसे मूल रूप देकर प्रतिष्ठित किया था। श्री रुद्र काशिकेय ने लिखा है— 'काशी में कोई मेधा भगत थे, जो रामलीला कराते थे और उसे ही आधार बनाकर गोस्वामी तुलसीदास जी ने राम-लीला को विमल रूप प्रदान किया और साथ ही कृष्ण लीला की भी व्यवस्था की। तुलसीदासजी के दो सौ वर्षों बाद हिन्दी नाटकों और नाटककारों की परम्परा का प्रवर्ण सूत्रपात हुआ—बाबू गोपालचन्द्र द्वारा।¹ डा सिंह ने भी 'नागरी प्रचारिणी सभा काशी से प्रकाशित 'राम चरित मानस' की भूमिका का सदन देते हुए² मेधा भगत को ही काशी में रामलीला का प्रवर्तक स्वीकार किया है और तुलसीदास जी को रामलीला के मधीन स्वरूप का निर्माता। तुलसी के पूरे लोक मय पर राम की जीवन लीलाएं भले ही आरम्भ हो गई हों, पर इतना स्पष्ट है कि उत्तर भारत में सम्प्रति जो रामलीला का आरूप है वह तुलसीदत्त अथवा मानस पर आधारित है। मत तुलसीदास जी को रामलीला का प्रवर्तक तथा रामकृष्ण लीला का पुनस्कर्ता मानना अधिक सगत है।

रामलीला का प्रवर्तन तुलसी के परवर्ती युग में भी दिखाई देता है। कुछ कृतिमा उल्लेखनीय हैं—(1) प्राण चन्द्र कृत "रामायण महानाटक" 1610 ई इसकी कथा वाल्मीकि रामायण पर आधारित है कि 'तु नाट्य रचना मानस के सदाबो (दोहू चौपाइयों) के जम में की गयी है। इसमें बारह भाषा का भी प्रयोग है। (2) हनुमतराम कृत हनुमन्नाटक यह लोक नाट्य शाली 'स्वाग' या नौटंकी के रूप में लिखा गया है। इसमें वर्णित रंग संकेत भी हैं।

इनके प्रतिरिक्त उल्लेखित 'रामकल्याणकर नाटक (1840 ई.)' राम गोपाल विद्यालङ्कृत 'रामाभियुक्त नाटक (1877 ई.)' देवकी नंदन त्रिपाठी लिखित 'सीता हरण' (1914 ई.) 'राम - लीला' (1879 ई.) दामोदर शास्त्री विरचित 'रामलीला नाटक' (1882-87 ई.) तथा भवदेव कृत 'सुलोचना सती' (1885 ई.) आदि कृतियां भी उल्लेखनीय हैं। इन सबकी छपला प सीतला प्रसाद त्रिपाठी का

1 नटराज नगर के नट नाटक और कलाकार, नागरी पत्रिका, वप 1, प्रक 6 7 रुद्र काशिकेय पृष्ठ 89

2 दे हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमय की प्रीति, पृष्ठ 140

बानकी मंगल नाटक (जो 3 अप्रैल 1868 को काशी में अभिनीत हुआ) रंगमंचीय दृष्टि से प्रथम 'राम लीला' और प्रथम हिन्दी मंचित नाटक के रूप में स्वीकार्य है।

रामलीला का रंगमंच

तुलसी की जिस रामलीला की अभिनय परम्परा का वर्णन किया गया है उसके स्वरूप के विवरण प्रायः अप्राप्त हैं। हाँ उनके परवर्ती काल में रामलीला के जिस स्वरूप का विकास हुआ है उसका यहाँ विवेचन करणीय है।

गोस्वामी तुलसीदास द्वारा जिस रामलीला का प्रवर्तन हुआ, उसके समय एव स्थानगत दो रूप इंगित किए गए हैं (1) मित्र मित्र स्थानों पर लीला प्रदर्शन (2) निश्चित स्थान पर लीला प्रदर्शन। डा सिद्ध की धारणा है कि यह प्रदर्शन मित्र मित्र स्थानों में प्रस्तुत किए जाने वाले दृश्य के अनुरूप अधिक हैं अधिक यथायथा दीशकाल और परिवेश के अनुसार किया जाता है। गोस्वामीजी ने काशी में जो रामलीला चलाई थी उसका रूप यही रहा।¹ आज भी इसका स्वरूप वसा ही है। काशी के प्रतिष्ठित स्थान रामनगर के एक निश्चित परिवेश में 5 कोस की दूरी में अलग अलग स्थान बने हुए हैं, जिनके नाम लीलाघो के आधार पर रखे गए हैं जैसे अयोध्या सम्यही जितनी भी लीलाघो का प्रदर्शन होता है उसे अयोध्या नाम दे दिया गया है। यह रामनगर किले के बिस्कुल निकट ही स्थित है।

इसी प्रकार अन्य स्थानों के नाम हैं 'जनकपुर', चित्रकूट सगरा, कवच मुनि आश्रम, भरद्वाज आश्रम पंचवटी जटायु आश्रम सबरी आश्रम, पपासर ऋष्य मूक पर्वत समुद्र, सुवेलगिरी और लका। ऐसी जन श्रुति है कि जो रामलीला आज काशी (रामनगर) में होती है वह बहुत पहले रामनगर के पास बरईपुर गांव में होती थी और 'विठ्ठल साहब' नाम के व्यक्ति उसका सयोजन करते थे। [१] भी किंवदन्ती है कि तत्कालीन रामनगर गढ़ की रानी की आज्ञा से ये लीलाएं बान में रामनगर में की जाने लगी इसलिए सबसे पहले उन्होंने अपने किले के पास ही अयोध्या बनवाई। सभी से इस स्थान का नाम अयोध्या पड़ा जो इस पुरातक के चित्रों में 'अयोध्या रंगमंच' नाम से दिया गया है। बतलाया जाता है कि इसका प्रदर्शन बाल काण्ड से आरम्भ होता है। इससे पहले की कथा रामनगर में रामलीला पक्की

1 हिंदी नाट्य साहित्य और रंगमंच की मीमांसा डा डू चन्द्र प्रकाशसिंह, प 138

नामक स्थान पर कथा के रूप में पढ़ कर समाप्त कर दी जाती है। भाषितन माह में लीला की 'स्थापना' (स्थापना) होती है। अनन्त चतुर्दशी को रावण जन्म होता है और एक ही दिन में उसे बड़ा बतलाकर उसकी उत्थात पूरा घटनाओं का भी प्रदर्शन हो जाता है। वितरित सूचना-पत्रों के अनुसार भाद्रपुष्य 13 14 को साय 5 बजे से रात्रि 9 बजे तक लीला प्रारम्भ हो जाती है। राम बाग के क्षीर सागर में जो भाँकी दिखाई जाती है, उसमें वास्तविक नाव होती है, किंतु वह पानी पर तैरती हुई दिखायी नहीं देती, केवल भाँकी के रूप में साक्षात् दिखाई देती है।

ऐसा ज्ञात हुआ है कि काशीराज को भारत सरकार की ओर से प्रतिवर्ष 80 हजार रुपये मिलते हैं, जिनमें वे रामलीला का संयोजन करते हैं। राम लीला के अभिनय प्रदर्शन हेतु बनारस (वाराणसी) से कुछ अभिनेता बुलाए जाते हैं जिन्हें रामनगर में श्वास जाति के उच्च ब्राह्मण रामलीला का पूर्वाभ्यास करवाते हैं। लगभग 100 अभिनेता यहाँ प्रति वर्ष आते हैं और महाराज के सामने प्रस्तुत होते हैं। महाराज उनमें से उच्चस्वर प्रवाह कठपुनि (भावाज) और अभिनय के आधार पर पात्र चयन करते हैं क्योंकि यह सारा खेल कठ पर ही आधारित है। इन प्रदर्शनों में ध्वनि प्रसारण यंत्रों (माइक) का प्रयोग नहीं होता, काश्यों की सहायता में (घास पास के स्थान छपरा समस्तीपुर, जनकपुर आदि के) दशक एकत्रित होते हैं अतः अभिनेता के लिए सबसे बड़ी चुनौति यही होती है कि सबसे पीछे खड़े हुए दशक को भी उसकी आवाज सुनाई दे। दूसरी बात यह होती है कि उन्हें अपने पाठ कठस्थ होने चाहिए।¹ काशी मरेन का यह चुनाव कस्तूर इतने पर ही समाप्त नहीं हो जाता। वे कभी कभी पूर्वाभ्यास भी देखते हैं। नाटक प्रारम्भ होने से कुछ देर पहले महाराजा, उनका परिवार, मित्र-मण्डल और विशिष्ट प्रतिष्ठित व्यक्ति हाथियों पर आते हैं। सब हुए हाथियों की पंक्ति दशकों के पीछे घट्ट घुलाकर खड़ी हो जाती है। संस्कृत शास्त्रों के विज्ञान तथा प्राचीन नृत्य और नाट्य विद्या में निपुण महाराजा इस रामलीला के निर्माता माने जाते हैं। वे हाथी पर बैठे स्थान पूर्वक सब कुछ देखते हैं। यदि कोई कस बाध पर प्रवेश करने या प्रस्थान के समय किसी प्रकार की त्रुटि करता है सवाध अथवा अभिनय में प्रमाद करता है

तो वे उस कलाकार को दूसरे दिन इस भूल की चेतावनी देते हैं।¹

‘रामलीला के प्रारम्भ में पूरवर्ग की एक निश्चित विधि का पालन किया जाता है, जिसमें स्थान-भेद से प्रकार भेद भी देखा जाता है। कहीं यह तीना भगवान के मुकुटों के पूजन से प्रारम्भ होता है और कहीं इसी प्रकार के अन्य कमलाक्षों से।² पूरवर्ग का विस्तृत विवेचन आनन्द रामायण में उपलब्ध है। गढ़वाली रामलीला में भी पूरवर्ग की व्यवस्था बनायी जाती है। डा अज्ञात के अनुसार लीला अभिनय करने के पूर्व भगवान राम को प्रसाद चढ़ाया जाता है और हनुमान जी का ध्वज फहराया जाता है जिससे लीला निर्विघ्न रूप से समाप्त हो।³ इस दृष्टि से राम लीला में भी भरत द्वारा वर्णित इन्द्रध्वज ‘जजर की परम्परा की प्रपत्ता लिया है। बसवारी (ग्रन्थी) राम लीला में भी पूरवर्ग परम्परा के संकेत प्राप्त हैं। वहाँ नाट्यारम्भ के पूर्व ‘सरूपों’ की भारती उतारी जाती है और सहृदय सामाजिकों द्वारा राम लक्ष्मण के प्रति पूजा एवं नमस्कार समर्पित किया जाता है।⁴ पूरवर्ग का यह परम्परागत रूप कहीं परदे के अन्दर ही होता है और कहीं परदे खोलकर दर्शकों के समक्ष। पूरवर्ग की यह प्रथा भरत कालीन है, अस्तु इसी से लीला का प्रारम्भ किया जाता है। पूरवर्ग मागसिकता का सूचक है और यह शुद्ध भारतीय प्रवृत्ति है, अतः यहाँ कथाकार के गीत से लीला का प्रारम्भ मानना⁵ उचित प्रतीत नहीं होता, हाँ यह मानना ठीक है कि वह बीच बीच में गाकर आने वाला घटनाएँ प्रस्तुत करता है, काव्य को आगे बढ़ाता है, तथा भावनाओं में तीव्रता उत्पन्न करता है। जब कथाकार बोवाइयाँ गा चुकता है तो कलाकार उनको स्थानीय भाषा के सम्बादों में दोहराते और अभिनय करते हैं।⁶ लीलाभिनय

1 रंगमंच बलवन्त पार्सी पृ 107

2 हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की भीमांसा डा सिंह पृ 141

3 उत्तरी भारत का जनप्रिय लोक नाट्य—रामलीला रणयोग (जनवरी, मार्च 1971 डा अज्ञात पृ 17

4 बसवारी लोक नाट्य और लोकमंच रणयोग वर्ष 2 अंक 3 डा सूर्य प्रसाद दीक्षित

5 रंगमंच बलवन्त पार्सी पृ 108

6 रंगमंच श्री बलवन्त पार्सी, पृ 107

करने वाले पात्र 'रामचरित मानस' की चौपाइयों को कठस्थ कर लेते हैं। कथोप-
कथनों में प्रायः उन्हीं का प्रयोग करते हैं। यदि उन्हें चौपाइयाँ कठस्थ नहीं होती,
तो उन्हें सूत्रधार धरवा व्यास पढ़ते हैं और अभिनेतागण उनका भाव अपने शब्दों
में व्यक्त करते हैं।¹ रामायण की कथा कहने वाले 'पाठक' और धारक दो भागों
में बंट जाते हैं। एक दल रामायण से पाठ करता है और दूसरा उसकी व्याख्या।
कभी कभी इस व्यवस्था में अभिनय भी सम्मिलित हो जाता है। इन 'सवादों' में
रगनिर्देश सूत्रधार के संकेत, घामन और प्रस्थान की सूचनाएँ, कथानक की गति
आदि का व्योरा प्रायः नहीं मिलता।²

निष्पत्त यह कहा जा सकता है कि संस्कृत-कालीन सूत्रधार के 14 15
वीं शताब्दी में दो रूप दिखाई देने लगे। एक कथाकार, जो कथा को भागे बढ़ाता
है घाने वाली घटनाओं की सूचना देता है और दूसरा उसका नवीन रूप। सूत्रधार
कथाकार के पाठ को बोलता है और कभी कभी अभिनय भी करते हैं। मंच पर
बैठे भूमिबद्ध कलाकार³ अपनी स्थानीय भाषा में उसे दोहराते हैं। यह एक प्रकार
का मूकाभिनय (Dumb Show) है।⁴ संस्कृत 'नाट्य' का सूत्रधार
अभिनेताओं की सहाय न कठस्थ न होने पर कथावाचक कहलाता था। आज वही
जब परदे के पीछे (धरवा मेघम से) अभिनेताओं द्वारा सवादों की पत्तियाँ (कंच
बद्ध) भूमि जाने पर, उन्हें स्मृति दिलाने लगा तो प्रोम्प्टर (पाशववाचक) कहलाने
लगा। डा. परमार ने उसे 'पाठक' शब्द से विभूषित किया है, क्योंकि वह सब के
सामने पाठ करता है। यदि सूत्रकार का विधिवत् अध्ययन किया जाये तो पता
लगेगा कि वह विद्वान् भक्ति हुआ करता था। उसे क्या (अप से इति तक) का
सम्पूर्ण ज्ञान रहता था। ठीक यही स्थिति हमारे आज के हिन्दी नाटकों के पाश्व
वाचक की है। वह सब से अच्छा कलाकार, सम्पूर्ण नाट्यभिनय का नाता और
नाटक का एक महत्वपूर्ण अंग माना जाता है, अतः जो नाट्यकला में पारंगत होता

1 हिंदी नाट्य साहित्य और रंगमंच की भीमासा डा. चन्द्र प्रकाश सिंह
पृ 141-142

2 लोक नाट्य परम्परा डा. राम परमार पृ 23

3 रंगमंच श्री बलवत् तथार्थ पृ 107

4 इण्डियन विजटर ई पी हारविज पृ 158

है उसे ही पाश्र्ववाचक की भूमिका दी जाती है। अतएव वह कथा के कलाकारों से अलग नहीं माना जा सकता।

रामलीला में वेप भूषा और रंग सज्जा के लिए विशेष परिश्रम नहीं किया जाता। काजल चदन, सुरमा, मेरू, राख, खडिया, रोखी, मुर्दासिंधी, पाउडर, बने हुए चेहरे मोहरे, पंखियों के चमकाये हुए मुकुट, लकड़ी के धस्त्र शस्त्र दाढ़ी मूँछें गेरुआ कपड़े, कमण्डल हनुमानजी और बंदरो के लिए लचलची पूछे राम लक्ष्मण के लिए जरी के झगोछे धनुष बाण आदि सामग्री पर्याप्त है।¹ इसी प्रकार नवीनतम वेप भूषा के लिए श्री बसवन्त गार्गी का कथन उल्लेखनीय है। वे लिखते हैं कि खेलने वालों के मुकुट मुँछोटे और श्व गार सुनहरे और रंगीन होते हैं। उनके मखमल और रेशम के सलमे सितारे वाले धस्त्र मिल मिल मिल मिल करते हैं।² इस नवीन युग में भी इन राम लीलाओं की विशेषता यह रही है कि इनकी परम्परागत वेप भूषा और रंग लेपन विधि में कोई विशेष अंतर नहीं हुआ है, आज भी मुर्दासिंधी पाउडर, काजल आदि का प्रयोग ज्यों का त्यों चल रहा है किन्तु साथ साथ कुछ नवीन प्रयोग भी किए जा रहे हैं। जैसे दाढ़ी मूँछे जो पहले सचमुच के बालों से बनाकर लगाई जाती थी वे आज काली सपेद उन एंव नारियल के घास से बनाई जाती हैं। प्रस्तुतीकरण के प्रयोगों के अन्तर्गत ध्वनि प्रयोग चमत्कार प्रयोग प्रकाश प्रयोग और बोहरी भूमिका के प्रयोग उल्लेखनीय हैं। 15-16 वीं शताब्दी में लीलाभिनय की अवधारणा प्रस्तुत करते हुए श्री बसवन्त गार्गी ने लिखा है कि कथाकार तुलसी की चौपाइयों को गाकर प्रस्तुत करता था तथा मे डोल और बासुरियों आदि के बाद्ययंत्रों का उसकी संगत भी करते थे।³

इस युग में विजली की सहायता से होने वाली बहुस्तरीय दृश्य योजना (जैसे कनल हेमचन्द्र गुप्त ने पेनोसोनिक थियेटर प्रणाली नाम दिया है) भी भारतीय लोक नाटकों के प्रयोग में लाई जा रही है। दिल्ली कलकत्ता में इस प्रकार के अनेक प्रयोग हुए हैं। नि सदेह इस युग में रामलीला महोत्सव विजयदशमी के दिन जो प्रकाश प्रयोग किए जा रहे हैं, वे सब चमत्कार प्रयोग ही हैं। विजय

1 लोकदर्भी नाट्य परम्परा डा ग्राम परमार पृ 27

2 रंगमंच श्री बसवन्त गार्गी प 105

3 रंगमंच श्री बसवन्त गार्गी प 107

दशमी के उत्सव पर रामलीला के मैदान में रावण, कुम्भकरण और मेघनाद के ऊँचे ऊँचे पुतले बने होते हैं। ये पुतले मुँह खोलते हैं, सिर हिलाते हैं और बड़ी-बड़ी आँखें धुमाते हैं।¹

भारत के सभी स्थानों में विजयादशी पर इस प्रकार के प्रयोग नहीं होते। मेहता नगर में मदकों से एक रावण तैयार किया जाता है। उसे मारने के लिए चारमुँहा के मन्दिर से रामचन्द्रजी की प्रतिमा रेवाड़ी में बिठाकर गाते बजाते ले जायी जाती है। उनके सामने कुछ बाल अभिनेता लक्ष्मण, हनुमान एवं बन्दरों के वेश में मूल सृष्टि प्रकृति का अभिनय करते चलते हैं। रावण के पास पहुँच कर राम शर मगान करते हैं फिर राजकीय प्रायुक्त अधिकारी की आज्ञा से रावण पर गोली का प्रहार किया जाता है। गोली से रावण के टुकड़े टुकड़े हो जाते हैं। यहाँ के लोग अपनी इस पुरानी परम्परा को दूषित नहीं करना चाहते, इसीलिए आज भी रास - नाट्यों का प्रयोग होता है। अभिप्राय यह है कि छोटे शहरों और गावों में रामलीला उत्सव का अभी तक वही रूप प्रचलित है, जो पिछली कई शताब्दियों से चला आ रहा है।

रामलीला के दशक दो प्रकार के होते हैं। दोनों ही भक्तों की श्रेणियों में पाते हैं। इनमें से एक वे दशक हैं जो मानस मंच पर ध्यानस्व प्रायः आर्षे मूढ़ राम की लीलावली का प्रसन्न दशन करते रहते हैं। दूसरे प्रकार के वे दशक हैं जो बाह्य जगत् में मंच पर प्रदर्शित राम लीलाओं में अपने भाषकों दुर्बो होते हैं। जब दृश्य बदलता है तो दशक आगे आगे कर अपना अपना स्थान पुनः ग्रहण कर लेते हैं। राम के प्रयोध्या से बन जाते समय सरयू नदी पार करने का दृश्य बहुत करूण है। रामनगर के इस साठ मील के बेरे में एक छोटी सी नदी बहती है, जिसे दशक वास्तविक सरयू मान लेते हैं। केवट राम, लक्ष्मण और सीता को नौका में बिठा कर नदी पार करता है। नौका को दूर जाते देखकर किनारे पर खड़े दशक भावुकता में उसी प्रकार रो सठते हैं जैसे राम के बनवास के समय प्रयोध्यावासी रोये थे।² इसे 'साधारणीकरण' की अवस्था कह सकते हैं। रामलीला में दशक को

1 रंगमंच, श्री बलवन्त गार्गी पृ 106

2 रंगमंच, श्री बलवन्त गार्गी पृ 107

द्रवीभूत करने की अपार क्षमता है, फिर भी कुछ विद्वानों ने न जाने क्या सोच कर रामलीला को नीरस गतानुगतिकता,¹ बताने का प्रयास किया है।

रामलीला का एक निश्चित (स्थायी) मंच भी होता है। वही पर दशक को एक ही स्थान पर बैठे रहना पड़ता है। उसे उठ-उठ कर दूसरे स्थान पर सीला देखने जाने का कष्ट नहीं करना पड़ता। इस प्रकार के रामलीला मंच भालवा, घवघ घोर सुन्देल छण्ड में पाए जाते हैं। आजकल एक तीसरे प्रकार का मंच भी बहु प्रचलित हो रहा है और वह है 'प्रमणुशील रामलीला मंच'। यह पूर्ववर्तित रामलीला मंच की विकसित परम्परा का ही अंग है। इसमें भी दो प्रकार के मंच बनते हैं। एक साधारण मंच जो सस्तों, बल्लियों, बासों और परदों को तानकर बनाया जाता है। यह किसी बड़े शहर में जाता है तो शहर के प्रत्येक मोहल्ले में 10-10 15 15 दिन का पड़ाव डाल कर रामलीला का प्रदर्शन करता है। दूसरा वह मंच जो शहरों में घूमना है और बिना पर्दे का एक बहुत बड़ा मंच बना कर केवल प्रकाश प्रयोग से सम्पूर्ण रामायण का प्रदर्शन करता है इसकी प्रमुख विशेषता यह है कि यह सिने स्क्रीन के ध्वनिपट्ट एवं प्रकाश प्रभाव पर आधारित होता है। प्रकाश मोल घेरे में जिस स्थान पर पड़ता है उस स्थान पर राम लीला का कोई दृश्य दिखाया जाता है, अन्य छाती पड़े मंच के स्थान पर अंधकार का साम्राज्य रहता है। उसी में आगे प्रदर्शित होने वाले दृश्य की तयारी होती रहती है। उन्हे पूर्व निश्चित समय के अन्दर यह सब कुछ करना पड़ता है। ऐसे मंच पर परदा का प्रयोग बिल्कुल नहीं होता केवल बिजली के प्रकाश से ही परदे का काम लिया जाता है। आजकल इस प्रयोग को हिन्दी रंगकर्मियों ने अपना रखा है। यह रामलीला सम्प्रति विदेशों (अमेरिका फ्रांस और रुदन आदि) में भी विकसित हो रही है।² यह प्रकाश एवं ध्वनि का मिला जुला प्रयोग है।

1 रंग दर्शन नेमिचन्द्र जैन पृ 85

2 लोकधर्मा नाट्य परम्परा डॉ श्याम परमार पृ 4

—सोवियत रंगमंच पर रामायण (धमयुग 28 मार्च 1971) गेन्नादीयेव्चनिकोव, पृ 11

—रामनाम की लूट है मन्दन की सड़कों पर। (धमयुग 27 जुलाई 1969) डा समिला जन, पृ 21

—उत्तरी भारत का जनप्रिय लोकनाट्य रामलीला रंगयोग (फोक्टोवर, दिसम्बर 70) डा 'अज्ञात' पृ 19 20

'मयो'वा में साठ सत्तर फुट ऊँचा रावण का महल बनाया जाता है, उस पर हनुमान रस्ती के सहारे सड़कर अग्निदाह करते हैं।¹ इसी प्रकार घागरा सतनऊ मयूरा, दिल्ली आदि स्थानों में रामलीला अलग अलग ढंग से आयोजित की जाती है। कोटा (राजस्थान) में हड़ोती भाषा की रावण पर आधारित रामलीला मंच भी दर्शनीय है। राजस्थान में रामलीला का मंच चारों घोर से घुंघुंता रहता है। मंच पर एक चंदोवा तान दिया जाता है। उसके पास ही एक कुंज रहता है, जहाँ नक्कारे बँठा दिए जाते हैं। सब 'स्वरूप' धारक उस मंच पर पहुँचे के यथास्थान बैठ जाते हैं और लीला के अनुक्रम से बाँध के साथ-साथ संगीतात्मक संवाद बोलते रहते हैं। मंच का प्रयोग प्रायः नहीं किया जाता है। यहाँ भगवान राम के जीवन की सीखाएँ होती हैं। सीता वनवास की घटना से सम्बंधित 'उत्तर रामचरित' का समावेश उसमें नहीं किया जाता। बीच बीच में अहिंसा उद्धार, गंगावतरण आदि की प्रासंगिक कथाएँ भी आती हैं जिनका सावधानीपूर्वक अभिनय किया जाता है।

अभिनेताओं के आहार में भी औचित्य का पूरा ध्यान रखा जाता है। श्रमियों और साधुओं की वेशभूषा मपीताम्बर रहता है, ऊपर येरुमा लम्बा अंगरखा, सफेद दाढ़ा सफेद मूँछ और तिमर भाला तथा अनन्य आदि भी रहते हैं। श्रमियों की वेशभूषा साधारण स्त्री की जसी रहती है। उसकी एक विशेषता यह है कि राजस्थानियों की वेशभूषा भी गिट्ट महिलाओं की जसी रहती जाती है, केवल लालका और गुनलाला अपवाद रूप में भेद कर चेहरे लवाली है। समुद्र बाह्य के रूप में प्रकट होता है। जटायु जामवत आदि के आठ मुखक चेहरे लगाए जाते हैं। राम और उनके सहचर पीठावर पहनते हैं मुकुट, कुंडल, किरौट धारण करते हैं तथा घनुष बाण निपग धारि से सुसज्जित रहते हैं। बानर बग लाल आधिया पहनता है कुर्ता भी लाल ही रहता है। उनका मुँह कुकुम से लाल कर दिया जाता है।

दृश्य विधान के लिए बड़ी सुलभ प्रविधि का व्यवस्थापन लिया जाता है। दो आग्नी एक सफेद चादर को पकड़कर खड़े हो जाते हैं और उसके गंगा का दृश्य प्रस्तुत हो जाता है। सेतु का दृश्य भी इसी प्रकार दिखाया जाता है। लाल

रामलीला के अंशों से अलग बनाई जाती है। चारों दिनों पर ऊँच लट्टे खड़े कर दिए जाते हैं। ऊपर तन्त्र बिछा कर उन पर रावण का दरबार लगाया जाता है मंचान जता। लका के चार तरफ द्वार रहते हैं जिन पर घड़े रहते हैं और उद्दी की फाड़ कर हनुमान द्वार भग की सूचना देते हैं।

रामलीला प्रारंभ होने के पूर्व नाट्य की भाँति विभिन्न देवताओं की स्तुति द्वारा मंगलाचरण किया जाता है। सबसे पहले मादोज्ञ की निम्न समिति के लिए प्रार्थना की जाती होती है और वहने निम्न अंशों के एक दिनांक पर ध्वजा की व्यवस्था की जाती है जो भारत के नाट्यशास्त्र की स्थापना का प्रयोग प्रतीत होती है।¹

उक्त रंगमंचीय नाट्य कृतियों में रंग सकेत बहुत कम उपलब्ध हैं। रामलीला क्षेत्र में इस प्रकार की कृतियाँ बहुत कम हैं। तुलसी के पञ्चवर्ती (भारते दु युग ३) पञ्चाला प्रसाद मिश्र ने अपने रामलीला नाटक के उपोद्घाटन में कुछ रंग सकेत दिए हैं।² जिनमें (1) अभिनेताओं के चुनाव (2) दृश्योजना और सागर के लिए श्वेत वस्त्र का प्रयोग धुआँ उड़ाने दिखाना, खपचिबो के ढाँचों का उठना, ताड़ के कृत्रिम 7 पेड़ जो एक तार से बंधे हों कट जाना, कागज का जटायु कृत्रिम समुद्र प्रादि (3) मंच में आगारीच के बठने की चारपाई रावण की कुर्सी (4) वन विनास प्रादि वर्णित हैं इस परम्परा का प्रभाव प्राधुनिक नाट्य कृतियों पर भी पड़ा है।

डा राम कुमार वर्मा ने अपने एक लेख रामलीला का अभिनय कैसे होना चाहिए³ में इस युग की राम लीला के स्वरूप का चित्रण किया है। इससे प्रतीत होता है कि राम लीला नाटक का कहीं भी एक रूप स्थिर नहीं है। राम लीला के दशकों के मध्य पान, बीड़ी भूषणली प्रादि देवने वालों की प्रावाज नहीं होनी चाहिए। डा वर्मा नि अनुसार स्त्री पात्रों की कमी से मुछोटों के प्रयोग का

1 हिंदी नाट्य साहित्य और रंगमंच की मीमांसा डा कु चंद्र प्रकाशसिंह पृ 151 152

2 हिंदी नाट्य साहित्य और रंगमंच की मीमांसा, डा सिंह पृ 146 147

3 रामलीला का अभिनय कैसे होना चाहिए धर्मयुग (11 अक्टूबर 1970) डा राम कुमार वर्मा पृ 6

बहिष्कार होना चाहिए, सेवक के मतानुसार नगर में राम सीला की भाँकियाँ इस प्रकार से सजाई जायें, कि वहाँ देखने पर राम कथा का आभार विकास दशकों के सामने स्पष्ट हो जायें। यह कथन सचचा उपयुक्त है। राम कथा के नाट्य प्रदर्शन में एकरूपता होनी ही चाहिए।

पार्श्वों के साथ राम सीला के दशकों की पड़न महानुभूति स्थापित हो जाती है। इसीलिए सीला प्रदर्शन में दशकों की व्यवस्था भीड़ होती है। ऐसा इसलिए होता है कि राम हमारे दृष्ट हैं। विदेशों में इसका प्रचलन बढ रहा है। हम में पिछले दस वर्षों से रामायण का मञ्चोत्थरण होना आ रहा है। इसे देखने के लिए बच्चा के बापीठ (हान) छब छब भर जात हैं। वहाँ के दशकों की धाराएँ पार्श्वों के साथ तावात्म्य स्थापित कर लेती हैं। ये दशक जब सीला की रावण की बातें सुन कर लक्ष्मण द्वारा लिखी रत्ना को पार करते देखते हैं तो 'मत जाओ, मत जाओ' की पुकार करने लगते हैं।¹ पार्श्वों के प्रति दशकों की इस सहानुभूति का चलन डा. राम बिलास शर्मा ने भी किया है।² स्पष्ट है कि राम सीला की नाट्य परम्परा बड़ी समृद्ध है। भारतीय जन मानस का इसमें रागात्मक सम्बन्ध है। इसका प्रत्येक स्पातत्र और प्रकाश तर है, फिर भी इन सब शक्तियों में एक सूत्रता तथा भविष्य प्राप्य है। राम की यह सीला वास्तव में रामायणी जनता में प्रगट्ठ है। इसका आज महानगरीय रूप भी प्राप्य है और लोक सांस्कृतिक स्वरूप भी। निष्कर्षतः यह हिन्दी नाट्य का सर्वाधिक लोकप्रिय उद्देय है।

नरसिंह सीला एवं प्रह्लाद सीला

यह नरसिंह सीला से सम्बन्धित सीला है। इसका चलन और विवरण अधिक नहीं मिलता। हा, नरसिंह चतुर्दशी के दिन भारत के ग्रामिक स्थानों एवं मन्दिरों में रामका मय उत्सव सम्पन्न होता है। राजस्थान में मेहरना सिटी, धनमेर, पुष्कर, जयपुर जोधपुर, बीकानेर प्रांति इस सीला के मुख्य केन्द्र हैं। राजस्थान में मन्दिरों के पुजारी (शाक द्वितीय ब्राह्मण व्यवस्था सेवक इस सीला का मंचन करते

1 सीवियत रणमंच पर रामायण धर्मयुग (12-3 71) मन्नादी पेचनिकोव पृ 11

2 धर्मयुग (25 10-70 पृ 10 11, 15 और 1 11 70 पृ 39 40, 41, 55)

हैं। यह सीला बहुत पुरानी है। धनत कास से इसका एक ही स्वरूप रहा है। सबसे पहले इसका मंच तैयार होता है बड़े-बड़े सखे दो छम्भों के बीच गुले धाता वरण में जमा दिए जाते हैं। सख्तों पर मोनी ढरी बिछा दी जाती है। य दो छम्भे (जो परबदाइयो का नाम करते हैं) मोटे रस्सों में बांध दिए जाते हैं ताकि दशकों की भीड़ अभिनेता हिरण्यकश्यप को म छू सके और न ही हिरण्यकश्यप के लम्बे लम्बे हाथ दशकों पर बार कर सकें। दशकों की भीड़ दोपहर के 2 बजे ॥ जुटनी प्रारंभ हो जाती है और सायंकाल सीला प्रारम्भ होते होते सकय। हजारों तक पहुँच जाती है।

मेडता के चारमुजानाथ के मंदिर के बड़े रसोड़े (एक स्थान) में बालरूप प्रह्लाद जी का श्रु गार किया जाता है। बाहर दर्शकगण चारमुजानाथ की जय जयकार से सम्पूर्ण वातावरण को गुंजा देते हैं। इसी समय सभी अभिनेता (प्रह्लाद और नरसिंह) अपने अपने स्थानों पर तपारी करनी शुरू करते हैं। हिरण्यकश्यप छोटी अगच्छा पहने एक बटि में बटार बांध एक विशाल भयानक मिट्टी का चहुरा धारण किये हुए रसोड़े के पीछे, से हू हू की हूँकार ■ साथ प्रह्लाद बता तेरा राम कहा है ? जोर जोर से बोसता हुआ दशकों की भीड़ को चीर कर मंच पर जा खड़ा होता है। दशक उसके पीछे पाछे आगते हैं। इसके बाद वह अपनी मूर्छों पर हाथ फेरने का अभिनय करता है और धार्मिक मुद्राओं से जनता से पूछता है बताओ नाम कहाँ है। इधर कुछ भक्त छोटे से प्रह्लाद (जिसके शरीर पर केवल एक छाती पुष्पा की मासा और हाथ में रुद्राक्ष की माला होती है) को अपनी गोद में सटाकर भगवान की जय जयकार करते हुए भातर' (एक प्रकार का वाद्यमंत्र जो भारत के समय बजाया जाता जाता है इसे टिडोरा भी कह सकते हैं) बजाते हुए हिरण्यकश्यप के सामने लाते हैं। तब प्रह्लाद कहता है एक घड़ो की जेज्ज है धायो म्हारो राम है। यह सुनते ही हिरण्यकश्यप सींकियो का एक लम्बा लट्ठा उस पर मारता है। लोग उसे बचाने का यत्न करते हैं।

नसिंह रूप धारण करने वाला अभिनेता चारमुजानाथ के मंदिर में स्नानादि करने (पवित्र होकर) वेशभूषा धारण करता है। उसके पायजामा और चोला केसरिया रंग से रंगे होते हैं जिस पर काली काली बिन्दिया लगी रहती हैं। उसकी च गलियों में लम्बे लम्बे बनावटी नाखून लगाए जाते हैं। सबसे बड़ी और

विचित्र बात यह है कि जो सिंह का चेहरा उस अभिनेता को धारण कराया जाता है वह चारभुजा के चरणों में पड़े चांगी के थाल में रखा रहता है। उसे पहनाने के पहिले उस अभिनेता को चारों ओर से रस्सी से बांध देते हैं। ऐसा विश्वास है कि यदि वह न किया जाये तो उसके अन्दर बड़ी हुई ईश्वरीय शक्ति को कायू में करना बहुत कठिन हो जाता है। रस्सियों से बांधे जाने के पश्चात् वह व्यक्ति चारभुजा नाच के चरणों का स्पष्ट करता है। उस भारी धरकम चेहरे को धारण करते ही वह अपने प्राप को सिंह समझ बैठता है। उसमें इतना जोश आ जाता है कि वह चांगी के थाल पर प्रहार करता है। फलतः उसमें खड़े पड़ जाते हैं। दूसरे पुजारी उसे फिर पकड़ कर बाहर लाने का प्रयत्न करने हैं। उनमें से भी कुछ व्यक्तियों की चोटें खानी पड़ती हैं। गोधूलि बेला में उस मंदिर के मध्य सीढ़ियों के नीचे एक मजबूत पाट पर लाकर खड़ा कर देते हैं। हिरण्यकश्यप नसिह रूप को देखकर भागने की कोशिश करता है, किंतु नृसिंह भगवान् उसे पकड़ कर अपने जघन पर रखकर तीखे नाखूनों से उसका उदर फाड़ देते हैं और प्रह्लाद को अपनी वृत्रिम जिह्वा से मुलीटे की मुका मुका कर प्यार करते हैं। तदन्तर नसिंह भगवान् की पूजा होती है और जय जयकार के साथ यह सीला समाप्त हो जाती है। बीकानेर में नृसिंह जी के मंदिर के सामने नसिंह चौक तथा हाथों के चौक में लगभग इसी प्रकार की सीला का मंचन होता है। हा विशेषरूप में कुछ घन्टर अवश्य है। बीकानेर का हिरण्यकश्यप पूरे समय आवरण में प्रस्तुत किया जाता है और प्रह्लाद को पीने रेशमी कपड़े पहनाकर राज कुमार बनाया जाता है। मेड़ता का हिरण्यकश्यप एक जगह धाकर खड़ा हो जाता है। उसके हाथ में घूम की बड़ी छड़ी होती है। बीकानेर का हिरण्यकश्यप दशकों में भागदौड़ करता हुआ एक मोटे कीड़े से उस पाट पर प्रहार करता है जहाँ पर प्रह्लाद बैठा हुआ होता है। बीकानेर के नसिंह बागज के बने लम्बे चौड़े पीले धागे में से (जिसे 'कोठी' कहते हैं) प्रकट होते हैं। बीकानेर के दशकों में एक विशेषता यह होती है कि इनमें ता कुछ के हाथों में पसिपानी होती है जो हिरण्य-वृष्णा गोविन्दा प्रह्लाद भज करते करते हिरण्य-कश्यप के पीछे पीछे आते हैं और उनके मुलीटे के पीछे बड़े काले कपड़े को उठा उठा कर मंच पर हवा करते रहते हैं।

ओपटुर में गवश्यामजी के मन्दिर में यह सीला बीच के चौक में आयोजित होती है। हिरण्यकश्यप महाराज की बजे में वेष्टभूषण धारण कर प्राप्त पात के 34 मोहलों में है हैं पुनः के साथ घूम घूम कर राम की मारने के लिए दूढ़ता फिरता

है। फिर मंदिर में पाट पर छावर प्रह्लाद से पूछता है कि बता तेरा राम कहा ह? तब वह का अभिनय करने वाला व्यक्ति भगवत्पाद जा के मंदिर से वेष्टभूषा पहन कर पास में स्थित नरसिंह जी के मंदिर में जाकर चेहरा (मुछीटा) लेकर आता ह फिर उस भगवत्पाद जी के चरणों में रख कर स्तुति करने पहुँचता ह फिर छिडकी में लगे पत्ते को फटकर बाहर आता ह।

इस सीता मंच का इतिहास प्रायः उपलब्ध नहीं है। डा. दशरथ मोक्षा ने 'हिन्दी नाटक उद्भव और विकास के पृष्ठ 103 पर नरसिंह सीता, रागा देवी सिंह पृष्ठ 22 छद्म 136, टोकमगढ़ के पुस्तकालय में हस्तलिखित प्रति का सदम देकर तथा श्री कृष्णदास ने भी अपनी पुस्तक 'हमारी नाट्य परम्परा' में पृष्ठ 176 पर नरसिंह सीता का नामांकन करके छोड़ दिया है इतना सकेत अवश्य मिलता है कि नरसिंह सीता का ज्ञान भूषणाय और चाचा व. दावन दास का मध्यवर्ती काल है। इसके मतानुसार इसका प्रचलन 16वीं शताब्दी में हुआ।

श्री एस गोपाली² के कथनानुसार तमिस्रनाड के ता और प्रांत में जा नर सिंह सीता होती ह वह दो सो षष्ठ पुरानी ह इसे उ होने 'टोटल थियेटर' के नाम से सम्बोधित किया ह। इसमें भाग लेने वाले कलाकार प्रायः ब्राह्मण ही हैं। इस भाग्यवत की पौराणिक परम्परा बनलाया गया ह। प्रह्लाद चरित्रम् के अनुसार इसमें भगवान विष्णु के नरसिंह अवतार द्वारा द्विपञ्चकक्षय की मारने की कथा का बखान ह। इसके नाट्य प्रदर्शन रात भर होत हैं और कई गिनो तक चलत हैं। इसका प्रारम्भ मूकधार (Juster) द्वारा प्रस्तुत परिचय से होता ह। इस प्रया की मद्र सी म या म अध्याप्रवेसम कहते हैं। दल के एक पात्र का इसी प्रकार प्रारम्भ में परिचय कराया जाता ह। मुरा पात्र परिचय के बाद तुमुल खमि उत्पन्न की जाती है। एक परदे की दो छोटों से गे स्त्रा पात्रों के द्वारा एकद लिया जाता है जिनके पर और सिर स्थित रहते हैं। मवात्ताच्छायाग व समग्र शरीर पर नृत्य चल पत्ति पास का प्रतिबिम्ब वहीं रहता। वे मवात्ता खोलन समग्र स्वन त्रयापूर्वक खुड हान्द बातचोक्ष कर सकत हैं। संगीत का समग्र प्राधान्य रहता है। कर्नाटक रागों का भरपूर प्रयोग होता हैं। मंच पर चारों धार दशक बैठते हैं जो इसमें सक्रिय रूप में भाग भी लेते हैं। अतः कभी कभी प्रामेता एव दशक की पहचानना भी बटिन हो जाता है। इस लीला में पहले विशेष महत्त्व नहीं दिया जाता था। बाद में

पारसी थियेट्रिकल परम्परा का हम पर भी प्रभाव पड़ा और प्रभावशाली मंचमय एवं वेशभूषा का प्रयोग बढ़ने लगा । धीरे धीरे सिनेमा का कुप्रभाव भी इसमें घुसने लगा और पक्कर फ्रेम स्टेज बनने लगा । कविता संगीत, और नृत्य के मिश्रण से हमने लोकमंचीयन थियटर का सा आभास मिलता है । नसिह भगवान ने उम्भ फाड़ कर निक्सन व समकालीन एक लूफान का आयोजन होने लगा ।

आज अभ्यावसायिक संस्थाओं द्वारा प्रस्तुत इस आगमन में भाग लेने व से इलाकर महर के बकील, टेलीफोनिक विश्व विद्यालय अथवा स्कूलों व छत्र होने हैं ।

नौटंकी, स्थाय, सांगीत, भग्न और रम्मतें

नौटंकी उत्तर भारत का सब प्रिय नाट्य है । इसके पर्याय रूप में स्वाग, मगन, स्वाग, सांगीत, रम्मत आदि शब्द प्रचलित हैं । इसकी उत्पत्ति नाटकीय¹ नाट्य प्रकीर्ण² आदि से बताई जाती है, पर प्रयोग की दृष्टि से 'नाटक नौटंकी' व 'नाट्य' मुख्य रूप में ही प्रचलित है । यह नट धातु से व्युत्पन्न, विशेषतः नाटक का द का स्त्रीलिङ्ग विभूत रूप है, जो स्वयं में लोकप्रणी नाट्य परम्परा का सूचक है । कुछ लेखकों के अनुसार नौटंकी एक पञ्जाब की कुलीन महिला थी जो पूलों से छोली जानी थी । नारायण ने उसके चरित्र पर एक नौटंकी भी बनायी थी । कुछ लेखकों के अनुसार नौटंकी नाम इसमें प्रयुक्त 9 प्रकार के वाद्यों और 9 नगादों के कारण पड़ा है । स्पष्ट है कि यह विषय बड़ी विवादास्पद है । सांगीत शब्द 'स्वाग' से निराला स्वाग और नौटंका रूपान्तर बताया जाता है । 'रम्मत' में रमणीयता का भाव निहित नाट होता है ।

मध्यकालीन नाट्य परम्पराओं का मुख्य रूप है नौटंकी या उत्तर भारत में सबसे प्राचीन होता है । कुछ विद्वान³ इसका उत्पत्ति काल 11वीं 12वीं शताब्दी

- 1 हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की भीमानी डा चन्द्र प्रकाश सिंह पृ 39
- 2 नाट्य नट सन्ध नौटंकी उद्भव और विकास डा अनात पृ 70
- 3 बगदारा सोह नाट्य लोकमंच रंगयोग (बध 2 अक्ष 3) डा मुखप्रसाद दोस्त
- 4 हिन्दी नाट्य प्रमाणिक, जुलाई, 1937 बालिका प्रमाण नौटंकी कुम्हार प 255

मानते हैं। प्रसादजी¹ के अनुसार नोटकी 11वीं 12वीं शताब्दी (मुस्लिम आक्रमण काल) का अभिनय रूप है। उन्होंने लिखा है “घर्मा-घ आक्रमणों ने जब भारतीय रंगमंच के शिल्प का विनाश कर दिया तो देवालियों से सज्जन मंडपों में छोटे मोटे अभिनय सवसाधारण के लिए सुलभ रह गए। रंगमंच से विहीन कुछ अभिनय बच गए, जिन्हें हम पारसी स्टेजों के आने के पहले भी देखते रहे हैं। इनमें मुख्यतः नोटकी (नाटकी) और भाव ही थे। नाटकी और भावों में शुद्ध मानव सम्बन्धी अभिनय होता था। भरा निश्चित विचार है कि भावों की परिहास की अधिकता संस्कृत भाषा मुकुटानन्द और ‘रस सदन’ आदि की परम्परा में है, और नाटकी या नोटकी प्राचीन राम काव्य अथवा गीति - नाट्य की स्मृतिवाहक है।” इस कथन से इतना अनुमान अवश्य किया जा सकता है कि संस्कृत रंगमंच काल में नोटकी का प्रारम्भिक रूप विद्यमान था।

स्वांग, नकल, भगत सांगीत और नोटकी प्रायः एक ही प्रकार के लोक नाट्यों के विभिन्न नाम हैं।² डॉ॰ दशरथ घोषा ने लिखा है स्वांग नाट्यों के निम्नलिखित भेद आजकल प्रचलित हैं—1 नोटकी, 2 निहाल दे 3 हीर राक्ता, 4 नवलदे।³ श्री वेदपाल खन्ना विमल ने भी नोटकी और सांगीत को एक ही माना है।⁴ इसे मान लिया जाये तो नोटकी की प्राचीनता और व्याप्ति सिद्ध करने की कोई समस्या नहीं रह जाती क्योंकि स्वांग जगत् विद्वानों ने बहुत पुराना माना है। स्वांग या नकल समानार्थी हैं। नोटकी स्वांग का ही प्राथमिक विकसित रूप कहा जा सकता है। डा॰ सिंह की भावना है कि नोट की शब्द नाटकीय नाटकी नोट की के कम से बना है।⁵ यह स्वांग का समानार्थी कहा जा सकता है।

- 1 काय और कला तथा अन्य निबंध प्रसाद पृ० 103 104 चतुर्थ संस्करण स 2010 वि
- 2 लोक नाट्य की विलुप्त परम्परा नोट की साप्ताहिक हिंदुस्तान (18 फरवरी 1968) डा॰ मणात, पृ० 21
- 3 हिन्दी नाटक उद्भव और विकास डा॰ घोषा, पृ० 51
- 4 हिन्दी नाटक साहित्य का आलोचनात्मक अध्ययन डा॰ वेदपाल खन्ना ‘विमल’ पृ० 17
- 5 हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की सीमासा डा॰ कु० चन्द्र प्रकाश सिंह पृ० 39

रंगमंच ने निर्धारित मापदण्डों के आधार पर नौटंकी के प्रयागपतत्वों का मूल्यांकन प्रदर्शित है। इसके मंच निर्माण के विषय में विद्वानों का कहना है कि इसका मंच सीधा साधा होता है। इसमें किसी प्रेक्षामंड विक्षेप की आवश्यकता नहीं होती। मुविधानुसार कहीं भी तबनों से मंच तैयार कर दिया जाता है, जो चारों ओर से खुला रहता है। इसके समस्त दशक बैठे रहते हैं। परदों का प्रयोग प्रायः नहीं होता। मंगलाचरण से इनका कार्यक्रम प्रारंभ होता है। मंगलाचरण में किसी देवता को सस्वरस्तुति की जाती है। गायक एक ही होता है जो खेल का गायक, सर्वोत्तम और प्रमुख व्यक्ति होता है। इसे 'रगा' (रगाचाप) कहते हैं। कहीं कहीं नौटंकीयों के मंगलाचरण में एक से अधिक व्यक्ति भी स्तुति गायन करते देखे गये हैं। इनकी गायन पद्धति एवं भाषा में आवलंबित्व की विनिष्ट छाप होती है। अधिकतर यह बहर, लावनी, दोहा, चौपाई, सोरठा, चौबोला, कविता, गजल, शेर, क्वास, दादरा आदि छंदों की तर्जों पर गाया जाता है। इसमें सगीत (विशेषतः नगाडो की संगत) का प्राधान्य होता है। गायन, नगाडे की ध्वनि और फिर वाद्य चलत ही रहते हैं। गायन पद्धति पर आधारित अतिनव और इसका सगीत प्रयोगाश्रित है। इसीलिए इसे गीतिनाट्य की संज्ञा दी गयी है। श्री नेमिचन्द्र जन ने लिखा है, नौटंकी सगीत मूलक नाटक है, एक प्रकार का म्यूजिकल प्रारंभ नहीं।¹ एक विद्वान ने तो यहां तक लिखा है कि राष्ट्रीय प्रारंभ बनन की समता यदि किसी मंच में हो इसी में² टोटल रियेक्टर की समस्या का समाधान भी नौटंकी में ही प्राप्य है।

सगीत के वाद्यों में नगाडा या नवहारा, ढोलक सारंगी, बड़ा हारमोनियम (जिसे पैर पेटी भी कहते हैं) आदि मुख्य रूप से प्रयुक्त होते हैं। एम्बेसेडर मस्फा कानपुर के सक्केटरी जनरल श्री सत्यमूर्ति के अनुसार एक प्यालानुमा ढोल भी होता है जिस एक व्यक्ति दो भर्त्ताव्यों से खजाता रहता है।³ पत्रिका 'दी एम्बेसेडर' कानपुर 1962 के एक लम्बे इन्टरव्यू पाक रियेक्टर' पृ 2 के अनुसार

'The NAUTANKI troupe generally consists of an old man, his wife, his nephews and his son. Three of them form the orchestra. One plays small bowl shaped drum which he beats with

1 रंगमंच या नेमिचन्द्र जन, पृ 210

2 दे साप्ताहिक हिन्दुस्तान (23 अगस्त 1960) पृ 20

3 'दी एम्बेसेडर' कानपुर 1962

two sticks sitting on his hanches, another plays a harmonium and the third runs his bow across the hundred strings of the SARANGI. The narrator called RANGA which means of the ranga or stage manager, director and prompter, he controls the exits and entrances of the players as also the rhythm and tempo of the play and through his comments maintains the unity and thread of the plot.

रंगा (सूत्रधार) नोट की की कथा के स्थान, समय नायक एवं उससे सम्बन्धित प्रमुख पात्रों का बखान कर कथा का प्रारम्भ गा गा कर करता है और बीच बीच में भी कथा सूत्र जोड़ता चलता है। नोट की म दृश्य परिवर्तन भी रंगा की वार्ता द्वारा ही होता है। कभी कभी गायन अथवा नृत्य द्वारा भी हम दृश्य-परिवर्तन की सूचना दी जाती है।¹ श्री नेमिचन्द्र जन की भी यही मायता है।² रंगा को प्राचीन भाषा में 'मसखरा' कहते हैं और इसे नोट की से मुण्डो कहा जाता है वह हमेशा प्रत्येक अभिनेताओं के बीच घाता रहता है। पहले वह मसखरे के रूप में घाता है और घटिया किस्म का हास्य प्रस्तुत करता है बाद में किसी भी भूमिका में घा सकता है कि तु उसका तरीका वही रहता है। वस्तुतः मञ्च के गुरु को रंगा कहते हैं। यही सूत्रधार, यही निर्माता और यही मंच का संचालक होता है। वह सारे खेल की गतिविधियों को व्यवस्थित करता है और मंच पर पात्रों के प्रवेश या प्रस्थान की सूचना देता है। वह बीच बीच में अपनी व्याख्या प्रस्तुत कर कहानी के सूत्र जोड़ता है और काम में एकांगी बर्तन स्थापित करता है। इसमें गीत पद्यात्मक संवाद, सुरबद्ध वृत्तांतक टुकड़े और उल्हासपूर्ण नाच होते हैं। किसी नाच या अभिनय पर खुरा होकर कोई दशक जब रूपमा इनाम में देता है तो भाकी के नाच में ही रंगा इस इनाम को वृत्त करता है।³ श्री बलवन्त गार्गी ने एक प्रत्येक पात्र 'मखोलिया' का उल्लेख किया है। वे लिखते हैं—हर एक नोट की में एक मखोलिया होता है जो छेड़ छ़ाड़ करता है और बड़ों बड़ों की टांग खींचता है। नाटक का मुख्य काम कविता और गीतों द्वारा ही विकसित होता है, लेकिन 'मखोलिया' गद्य में ही बोलता है और गाँवों के चौखरियो, नम्बरदारों, थानेदारों और साहूकारों पर छीटा

1 साप्ताहिक हिन्दुस्तान (18-2-68) अज्ञात एम ए प 22

2 रंग दर्शन श्री नेमिचन्द्र जन प 21।

3 रंगमंच श्री बलवन्त गार्गी, पृ 93-94

बसी करता है। इन व्यंग्य विनोद द्वारा वह भाव में हो रहे अन्धाय या अनुचित बातों का मडाफोड करता है।¹

वास्तव में रंगा विदूषक, मसखरा, हास्य अभिनेता, मछोलिया, मुंशी आदि के कार्य करता है। कभी कभी रंगा² स्त्री की भूमिका भी निभाता है और अपने सटके-भटकों (हाम्य) से दर्शकों को आकर्षित कर लेता है। इसे पहचानना कठिन होता है। इसमें घमेलीलता का पुट प्रायः नहीं होता।

अथ पात्र—भारतीय लोकमंच (इण्डियन फॉक थियेटर) के विद्वान लेखक ने लिखा है कि नीचकी कलाकारों का अथवा अधिकतर एक ही परिवार के सदस्यों का बना होता है—यह बात सधन लागू नहीं होती। इस प्रकार के सघ प्रायः समान प्रकृति वाले कलाकारों से बनते पाए जाते हैं, जिनमें 1 या 2 मुख्य व्यक्ति होते हैं। इनके प्रभाव से सघ में एकता कायम रहती है। इसके लिए ध्येष्ठ उदाहरण मेढता राठ के श्री उगम राज सेवक का दिया जा सकता है जिसके सघ के व्यक्ति उसके परिवार के (बड़े बेटे पोते पोती आदि) न होकर अथ जाति के कनाकार हैं। रंगा की भूमि के प्रतिरिक्त अथ कलाकार सजसज कर मंच पर आकर बैठ जाते हैं। बिशोर घायु के सटके स्त्रियों की भूमिका करते हैं। कई बार अभिनेता अपनी भूमिका पूरी कर दर्शकों के सामने ही सख्तपोश पर बैठ जाता है हुक्का पीता है, पान चखाता है, और जब उसकी बारी आती है, सट खड़ा होता है। कई बार भाषी के बीच में ही अमर सिंह राठोड हुक्के का बरा खींच लेता है। दशक इस प्रकार के वृत्त्य की कुछ नहीं मानते। ऐसी बातें किसी भी नाटक के काय की धूँल्ला को भंग करती हैं।³ जापान में 'बाबुनी' के बोसापाशी सुनघार की गतिविधियाँ भी लगभग इसी प्रकार की रहती हैं वह मंच पर जो कुछ भी करता है, दशकगण उसका बुरा नहीं मानते। नीटकी म श्री पार्श्व की भूमिका स्त्रियाँ भी निभाती हैं। इनमें प्रायः व्यावसायिक तथायक होता है। इस समय बानपुर में एक ऐसी मडली है, जिसमें कलाकार केवल अंगों ही हैं।⁴ श्री नमिचन्द्र जन के शब्दों में⁵ तथायकों के प्रवेश से नीटकी का कलात्मक

1 रंगमंच श्री बसवन्त गार्गी, पृ 93

2 श्री उगम राज सेवक मेढता राठ (राज)

3 रंगमंच श्री बसवन्त गार्गी, पृ 92-93

4 वही, पृ 94

5 रंग रत्न श्री नमिचन्द्र जन, पृ 208

एक दिनों में निरन्तर आ रहा है, यद्यपि इसी मात्रा में यद्यपि जनता में उनकी लोकप्रियता और माँग भी बढ़ती आ रही है। मोर्चों की बहुत बड़ी विख्याता यह है कि इसके प्रायः मायक अभिनेता दशकों पर प्रभाव डालने के निचे आने का गुणोन्मा बनाए रखने का प्रयत्न करते हैं। इसके साथ मंच पर करने वाले का प्रभाव भी साध-शान में विषय प्रयोग होते हैं।¹

मोर्चों में पुराने कथानकों (हीर राधा दुरिोधन 'भीष्म पाण्डु' 'सुहासना हाव' 'मो' रत्न 'भना मन्त्र' आदि) में पार्श्वबाहक (चोमटर) की आवश्यकता नहीं पड़ती। ये मोर्चियाँ पात्रों की कटाव होती हैं किन्तु नई मोर्चियों के कथानकों के लिए उन्हें आवश्यक तयारी करनी पड़ती है, ताकि पार्श्व बाहक की आवश्यकता न पड़े।

मोर्चों के दशक प्रायः निरन्तर के होते हैं। बीच, वस्त्र की कवि रखने वाले दशक इनमें यद्यपि पाये जाते हैं। यद्यपि मंडलियों के लिए, जो जैन का कथन है कि उनका गोंड बग निश्चय है और उनी के मनोर्जन के लिए के सजने प्रदर्शन तैयार करती हैं।² इनके मंच के तीन और विस्तृत पात्र ही बैठते हैं जिससे दशक और अभिनेता के बीच सीधा सम्पर्क बना रहता है।

यद्यपि मंडलियों के पात्र अपने असल सेट होते हैं, किन्तु ये साधारण मंडलियों जिन सेट पर गुने मंच पर यद्यपि प्रस्तुत करती हैं। मोर्चों के प्रदर्शन में हृद्य विधान यथा उद्धारणों का कोई स्थान नहीं।³ इनका रंग विधान सीधा और सरल होता है। हमारे यथार्थ प्रदर्शन के कारण यह निष्ठा यथा है कि संश्लेष मूलक मोर्चों कथना प्रधान विद्येरी रचना है, जिसमें यथार्थ के अनुकरण का उनका छल उत्पन्न करने का प्रयत्न नहीं आ नहीं दिया जाता।⁴ वही मायता श्री सत्यमूर्ति की है। The folk theatre does not strive to create an illusion of reality. It breaks the illusion and creates in turn a world of its own किन्तु ये मायता मंच जगह परित्याग नहीं होती। पुरानी मोर्चियों में चमत्कार प्रयोग भी होते थे और साथ का भ्रम भी

1 रंग दशन श्री मेमिषाड जैन पृ 208

2 , , , पृ 212

3 " , , पृ 211

4 Indian Folk Theatre The Ambassadors Kanpur

गुलाब इस कम्पनी की सब प्रथम स्त्री कलाकार थी।¹ हायरस की नोटकी परम्परा में था गिरिजा प्रसाद, खुशीलाल, पूरनचन्द, रामसिंह, मदन साह, सन्धी, श्याम सुन्दर, अमरनाथ, धर्मजन सिंह (हास्य कलाकार) आदि के नाम प्रमुख हैं। कलकत्ता के पं. जमुना प्रसाद पाण्डे (सेवक) के कथनानुसार हायरस की दोपे की महत्ती भी बहुत प्रसिद्ध रही है। इसके अतिरिक्त दूलिया मालिया और जीतमन सेवक की नोटकी भी बड़ी प्रसिद्ध रही है। स्व. श्री मोहन लाल एवं बाल कलाकार श्री महेश शर्मा भी इस परम्परा में छाड़े नहीं जा सकते। कलाकारों में श्रीमती कृष्णा प्रमुख हैं। श्रीमती कामिनी शर्मा, श्यामा, कमला आदि की भी हायरस की नोटकी में भीमा बनाने का योग प्राप्त है। बल्लभगढ़ में बलदेव छत्र क अवसर पर प्रतिवर्ष स्वागत प्रदर्शन होते हैं जिसमें 50-60 हजार दर्शक जुटते हैं। श्रीमती कृष्णा 'अमर सिंह राठौ' में हाड़ी रामी की भूमिका में दर्शकों के द्वारा प्रशंसा की पायी रही है।

सरकार की ओर से आज नोटकी के पुनरुद्धार एवं परिष्कार के लिए प्रयत्न हो रहे हैं। दिल्ली की सगीत नाटक अकादमी के कुछ रचनाकारों इस दिशा में प्रयत्नशील हैं। हायरस की 'ब्रज लोक मंच' संस्था नोटकी के प्रदर्शन करके उसे लोक प्रिय बनाने में प्रयत्नरत है।

कानपुर की ध्येयसाधक संस्था श्री कृष्ण सगीत कम्पनी² का गठन 1927-28 में बताया जाता है। इसकी मुख्य चार शाखाएँ थी 1 कराची, 2 मुमायु (गढ़वाल क्षेत्र) तथा दो कानपुर में। कानपुर की महत्ती के पास 'पोलिश स्टेश' और सरकस के दृग का महत्त भी था जिसमें 56 हजार आमाजिक बैठकर नोटकी देखते थे। इसमें कुल 140 कलाकार थे। इसके संचालक श्री कृष्ण पहलवान (श्री कृष्ण मेहरोत्रा) रहे हैं, जिन्हें 1968 में सरकार द्वारा पुरस्कृत किया गया है। इन्होंने नगमन तीन ही सांघीत-नाटकों की रचना की है, जिनमें हकीकत राय का 'छूने लाहक' बहुत प्रसिद्ध है। इनकी कम्पनी जहाँ जाती थी वहाँ दर्शकों की खूब भीड़ लग जाती थी। कहते हैं इटावा की प्रदर्शनी में इसने स्पेसमैड के चित्रों की भी अपने प्रदर्शन से आकृष्ट कर उसका हाल खाली करवा दिया था।

1 दे साप्ताहिक हि दुस्तान (18 फरवरी 1968) प 22

2 वही, प 22

इसकी समकालीन दूसरी महत्वपूर्ण कम्पनी श्री त्रिमोहन साल की 'सांगीत कम्पनी' थी। ये कम्पनी के रहने वाले थे। इनके साथ मान्यना (कानपुर) निवासी जायोरदार सालमणि नम्बरदार तथा मन्नी साल भी थे। सबसे पहले श्री त्रिमोहन, नरयाराम गोड की कम्पनी में नक्कारा बजाते थे, बाद में इन्होंने स्वयं तब रूप से यह कम्पनी प्रलग संस्था खोली। नोटकी में स्त्री की भूमिका के लिए श्री त्रिमोहन ने एक गणिका अभिनेत्री गुलाब की स्थान देकर आज तक वही धाई नोटकी परम्परा में एक नये प्रयोग का सूत्रपात किया, इससे पहले पुरुष ही स्त्रियों की भूमिका करते थे। 'श्री कृष्ण सांगीत कम्पनी' के कुछ युवा कलाकारों ने भी श्री त्रिमोहन के इस नये चमत्कार की प्रतिस्पर्धा करने का प्रयत्न किया, जो श्री कृष्ण मेहरोत्रा (श्री कृष्ण पहलवान) को नहीं आया। वे मंच पर गणिकाओं को उतार कर नोटकी की अजित प्रतिष्ठा को खोना नहीं चाहते थे पर उन्होंने स्वयं को इन कुरीतियों से बचाने के लिए इस दल से हमेशा दूरी लिये प्रलग हो गये। श्री त्रिमोहन साल ने 30 स अधिक सांगीत सिधे हैं, जिनमें 'ऊल का ब्याह' 'मल्लान समर' कीमी दिलेर उफ भारत सपूत, खुश दोस्त मुस्तान, निपा चरित्र उफ रगीला जोगी' आदि प्रसिद्ध हैं।

कानपुर की तीसरी व्यावसायिक सांगीत कम्पनी श्री साल मणिनम्बरदार की थी, जो प्रमण करके नोटकी प्रदर्शन किया करती थी।

श्री कृष्ण मेहरोत्रा एवं श्री त्रिमोहन साल की नोटकी कम्पनियां अभी तक चल रही हैं।

कानपुर की चौथी नोटकी मंडली श्री सुत्र नम्बरदार की है, जो घासपास के शहरों में जाकर अपने प्रदर्शन करती है। फिरोजाबाद (जिला भागरा) में इस संस्था ने अपने बहुत से नाट्य प्रदर्शन किए हैं। यह बड़ी समर्थशाली संस्था है। इसके पास अपने सेट कीमती वेप भूषाए और मंच सज्जा का पूरा सामान है। इसके कलाकारों में एक से एक बढ़कर सु दूर गणिकाए स्त्रियों की भूमिकाए करती हैं। निम्नकोटि के दर्शकों की इसमें अपार भीड़ रहती है। प्रदर्शन में केवल यही एक धाकपण बिन्दु नहीं है। इस संस्था ने नाट्य चमत्कार भी प्रस्तुत किए हैं। इनका सारा प्रदर्शन फिल्म तकनीक पर आधारित है। इनकी पूरी टोली सरकस की तरह होती है जिसे क्षेत्रीय भाषा में 'टडीला' कहते हैं। प्रदर्शन के कई दिन पहले से बड़े बड़े पोस्टरों से नोटकी प्रदर्शन के विनायन प्रारम्भ हो जाते हैं। ये नोटकिया महीने तक चलती हैं। एक एक टोली में 40-50 कलाकार होते हैं।

कभी कभी तवाईफों (गणिकाओं) के कारण दशकों की चढ़-ढल भीषण रूप धारण कर लेती है। ये सभी कम्पनिया इन्फॉड होती हैं और इनके प्रदर्शन के समय पुलिस का भी प्रबन्ध किया जाता है।

धारा के 'मोजीराम नोटकी वाला' की नोटकी भी बहुत प्रसिद्ध है। इसके पास पुराने ढंग के परदे हैं। इसका 'मुलताना डाकू' खेत बहुत विख्यात है। मोजीराम स्वयं मुलताना डाकू का अभिनय करते हैं।

राजस्थान में मेड़ता परगना के निवासी उस्ताद सच्चीराम नोटकी के प्रयत्न माने जाते हैं। इनकी शिष्य परम्परा में श्री कदजी सेवक (जोधपुर) तथा श्री जगम राज सेवक (मेड़ता रोड) आदि हैं। बतसाया जाता है कि महाराजा या वस्मेद सिंह के समय (लगभग 50-60 वर्ष पूर्व) से कदजी सेवक हीर की भूमिका करते थे जिसे देखकर दशक इतिष्ठ हो जाया करते थे।

महाराजा सुमेरसिंह के समकालीन श्री सच्ची राम के साथ साथ जमन ऋषि उस्ताद श्री नोटकी सेतों में प्रसिद्ध माने जाते थे। जब कभी कजिया (कदजी) सेवक कोई नोटकी प्रस्तुत करते तो उसके आरम्भ में यह स्तुति गाया करते थे,

“सच्ची राम उस्ताद हमारे जिनको करूँ सलाम।

जमन ऋषि उस्ताद हमारे जिनको करूँ सलाम ॥”

इसका बाद कायनम आरम्भ होता था, जो सुबह 10 बजे तक चलता था। यह मंच खुल 'मुत्ताकात्री' होता था। पहले दो अभिनेताओं के बीच संवाद होते थे फिर उनमें से प्रत्येक अभिनेता नगादों के बजने के साथ धूम धूम कर नाचता हुआ आकर पुनः संवाद बोलता—

किसने तुमको चिट्ठी भेजी किसने दौड़ बुलाया,

राजना दूर खड़ा रो, नहीं तो पकड़ बाँध दूँगी।—हीर

अनिया ने तुमारे चिट्ठी भेजी छतियों ने दौड़ बुलाया,

मसल पठानी छोकरा हूँ मैं, हीर के खातिर आया।—रांभा

‘हीर रांभा’ और ‘राजा रिहानू’ आदि नोटनिया यहाँ अत्यधिक प्रचलित रही हैं।

राजस्थान की इस नोटकी परम्परा में श्री जगम राज सेवक आज भी गणनीय हैं। वे पूरे राजस्थान में घूमते दल के सहित नोटकी प्रस्तुत करते रहते हैं।

नोटकी के कई रूप राजस्थान में प्रचलित हैं जैसे (1) सगीत (संगीत) जो हाथरस और पंजाब में विशेषतः प्रचलित है। (2) क्यात—राजस्थान में इसे रोखा-

घटी ख्याल भी कहा जाता है। अलवर, जसलमेर, बीकानेर में ख्याल और रम्मत दोनों शब्द प्रचलित हैं। कनौदी, पोरण आदि नगरों में इसे तमाशा भी कहा जाता है। अजमेर और मारवाड़ में इसे ख्याल कहा जाता है। राजस्थान का अलीबखशी ख्याल विशेष गौरवपूर्ण माना गया है। भरतपुर और ब्रज भाषी क्षेत्र में उसे नोटकी ही कहा जाता है। राजस्थानी नोटकियों में शेखावटी ख्याल विशेष प्रसिद्ध है। चिडावा और खडेलवा इनके पुराने क्षेत्र हैं। इनकी रचना पिगल और जेठी छन्दों द्वारा हुई है। लेखकों में मानू, खजौरा तेनी भालाजीराम, मान-कवि आदि प्रसिद्ध हुए हैं।

इनका मंच बड़ा साधारण है। ये आयोजन व्यावसायिक आधार पर भी सम्पन्न होते हैं।

कुचामणी ख्याल का भी अपना महत्व है। मारवाड़ में लखीराम के ख्याल बहुत प्रचलित रहे हैं। कुचामन में इसका अभिनय प्रायः मुक्कमाना और भाटों द्वारा होता है। इनकी व्यावसायिक मंडला में 8-10 कलाकार होने हैं जो घूम घूम कर मुख्यतः विवाहोत्सव के अवसर पर पारिश्रमिक लेकर अभिनय करते हैं।

रम्मतों में बीकानेर और जसलमेर की रम्मतें विशेष प्रसिद्ध हैं। इनका विकास सामिक चरित्रों और वेद पूजा से माना जाता है। रम्मतों में गायन का प्रयोग कम होता है इसलिये ये अधिक प्रचलित नहीं हो पाई है। ये प्रायः होली के अवसर पर देखी जाती हैं।

अलवर में भी रम्मत और ख्याल समानार्थी लोक नाट्य माने जाते हैं। इन नाट्यों में पूरणमल अमर सिंह राठीठ, राजा गोपीचंद, हरिश्चंद्र और राभा आदि बहुत ख्याति प्राप्त है। अतः यह स्पष्ट है कि नोटकी हिंदी का एक अधिक लोकप्रिय नाट्य मंच है।

भवाई

भवाई राजस्थान (मारवाड़) गुजरात के सीमावर्ती क्षेत्र का सम्मिश्रित लोकनाट्य है। जनश्रुति के अनुसार भवाई एक गायक नृतक जानि रही है। समाज बहिष्कृत होकर आजोबिका हेतु नृत्य गायन का व्यवसाय आरम्भ किया। इसीलिये उन्हें 'मांड भवाई' नाम दिया जाता है। भवाई की व्युत्पत्ति को लेकर अनेक मत हैं, इसे मुद्रा भाई, भववही, भव आदि शब्दों से जोड़ा जाता है। वस्तुतः भ्रमण

करने वाले और भावों को बहान करने वाले भवाई माने जाते हैं। भवाई में प्रहसन का सर्वाधिक महत्व है। अभिनय, साज सज्जा और ध्वनिस्थित प्रस्तुतीकरण का इसमें प्रभाव देखा जाता है। यह किसी भी चीराहे या खुले मदान पर सम्पन्न हो सकती है। प्रहसन प्रायः छोटे होते हैं और इसलिये कई बार दोहराये जाते हैं। इसकी परम्परा बड़ी पुरानी है। राजस्थान में लगभग 500 वर्षों से प्रचलित है। गुजरात का भवाई नाट्य राजस्थान भवाई से कुछ भिन्न है। गुजराती भवाई में व्यंग्यी प्रभाव और धार्मिक संस्कार बड़े प्रबल प्रतीत होते हैं जबकि राजस्थानी भवाई मनोरंजनमय है।

गुजरात का भवाई नृत्य नाट्य शक्ति-पूजा से संबद्ध है। वहाँ ऊँका की पटेल जाति भवाई की प्रमुख कार्यकर्ता है, यह लोक प्रसिद्ध है कि असाइत ठाकुर ने सखों भवाई लिये हैं। ऊँका की बाणिक कथा रहनवा या गंगा से सम्बन्धित अनेक दान कथाएँ भी प्रचलित हैं। यहाँ 'झाडा झूना का वेश' परम्परा लोक विख्यात कहा जाता है। इन विवरणों के आधार पर राजस्थान के भवाई लोक-नाट्य की गुजराती भवाई से प्रभावित भिन्न कहा जा सकता है।

वस्तुतः भवाई राजस्थान और गुजरात का प्रसिद्ध लोकनाटक है। यह नाट्य परम्परा संस्कृत के नाटककार रामचन्द्र (12वीं शताब्दी) से स्वीकार की गई है।¹ भवाई का कथ्य अधिकतर गुजर या राजपूत गूरवीरों की कहानियों पर आधारित होता है।

भवाई लोक नाट्य का आरम्भ चौदहवीं सदी के एक ब्राह्मण कवि असाहित से माना गया है जो सगीत एवम् अभिनय दोनों में दक्ष कहा गया है।² 17वीं शताब्दी में इसका राज्याश्रित रूप भी था। 18वीं शताब्दी में राजाओं की दुराचारिता से इस राजप्रसादों से निकल कर बाजारों में आना पड़ा।³ श्री कृष्णदास की भावना है कि गुजराती भवाई मंच का आरम्भ संस्कृत की नाटक परम्परा से हुआ है। आरम्भ के नाटककार विद्वान थे अतः इस मंच के साहित्यिक स्तर की गिरते देख कर चिन्तित और सतक रहा करते थे। जब इस ओर गुजराती पूजा-पतियों का ध्यान आकषिप्त हुआ तो पत्रों का जोर लगा कर उन्होंने इस मंच पर

1 पौराणिक नाटकों की परम्परा डॉ. देववि सनाढ्य, पृष्ठ 80

2 रगमच बलवन्त गार्गी, पृष्ठ 96

3 वही, पृष्ठ 96

पञ्जा कर लिया और इसे बाजारी स्वरूप प्राप्त हुआ ।¹

भवाई का मंच बड़ा विलक्षण होता है । खेल शुरू होने से पहले एक व्यक्ति छड़िया मिट्टी का एक दाबरा खोचता है जिसका व्यास लगभग बीस फुट होता है । इस जगह को 'पीड़' कहते हैं । इस पवित्र स्थान पर साजि द और गायक बैठते हैं । यही नाटक खेला जाता है । मंच प्रथम दो व्यक्ति भुगल (सम्बन्धी गन्धन वासी भेरी) बजाते हैं । इसमें नाटक प्रारम्भ होता है । भुगल के तीस स्वर अभिनेताओं को पीड़ में प्रवेश और प्रस्थान की सूचना देते हैं । सेना की जीत और हार और नाटक के मोड़ों की सूचना भी भुगल के स्वर देते हैं । दशक गोल दाबरे में पीड़ के दृष्टि में बैठ रहते हैं । अभिनेता जब देश भूषा से सजे हाथों में मशाल धामे भुगल स्थान से निकलते हैं तो भुगल के गीठे स्वर दशकों को बतावनी देने हैं ताकि वे कलाकारों के लिए राह बना दें ।² प्रायः 14-15 कलाकार इसमें भाग लेते हैं । रंग लेपन के लिये कलाकार काजल तथा सफेद रंग का प्रयोग करते हैं । मशालों का प्रयोग दो दृष्टियों से होता है । (1) मंच पर प्रकाश (2) भांगलिकता । कलाकार मशालों को कमानियों की तरह घुमाते हैं और हवा में भाग के चक्कर बना देते हैं । इस रस्म के बाद एक बहुत बड़ी मशाल पीड़ में एक छोर गाड़ दी जाती है ।³ मंच पर मशाल का गाड़ देना हम समृद्ध कालीय जजर 'दृढवज' की स्मृति लाती है । इसे विद्वानों ने शक्ति का प्रतीक माना है ।⁴ नारी के देव में कुछ पुरुष जापानी काबुकी नाटक के सूत्रधार की तरह मंच के कलाकारों के लिए राह बनाने में सहायता करते हैं यह नाटक सारी रात चलता है ।⁵ मंच का सन गठे हुए दशकों के बराबर होता है । नेमिचन्द्र जन ने बम्बई के भांगवाडी में स्थित देशीय नाटक समाज नाटकघर की बर्चा करते हुए लिखा है—बम्बई में भांगवाडी के नाटकघर में प्रस्तुत होने वाले नाटक अपनी कुर्बानि पूरणा और घटिमापन में 'किल्मो' से बाजी लगाते हैं ।⁶ भवाई के प्रथम उपांग तो संभवतः ज्यों के त्यों ही हैं किन्तु कथन की दृष्टि से उसने मवीन रूप का जो बणन श्री जन ने किया है वह ध्यान देने योग्य है ।

1 हमारी नाट्य परम्परा परिशिष्ट-2, श्री कृष्णनाथ पृष्ठ 667

2 रंगमंच श्री बलवन्त गार्गी पृष्ठ 96

3 , , , पृष्ठ 97

4 हिंदी नाट्य साहित्य और रंगमंच की मीमांसा डॉ. कु. चन्द्रप्रकाश सिंह पृ. 33

5 रंगमंच श्री बलवन्त गार्गी, पृ. 97

6 रंगदशन श्री नेमिचन्द्र जन, पृ. 138

गुजरात का प्रसिद्ध लोकनृत्य गरबा भी मंच निर्माण की दृष्टि से गुजराती नाटक के बहुत समीप है।

इसमें विदूषक की रंगली कहते हैं। मंच पर दो तीन व्यक्ति कपड़ा तान-कर खड़े हो जाते हैं तथा तबले और तेज धावाज वाले वाद्यों के साथ कभी सम्मिलित स्वर में कभी स्वतंत्र रूप से गाकर अभिनय करते हैं। आरम्भ में गणपति की व दत्ता भवाई का अभिवादन भग है। गणपति स्वयं मंच पर आते हैं।¹ तत्पश्चात् मंच पर मशाल की स्थापना होती है। फिर ढोल बाजे बजा कर नाटक आरम्भ होने का संकेत दिया जाता है। प्रेक्षकों के पर्याप्त सटका ये आ जाने पर भवाई नाट्य आरम्भ होता है। परम्परानुसार पहले गणपति, फिर माता, तदुपरांत ब्राह्मण का वेश प्रस्तुत करते हैं। यह सम्भवतः सञ्ज्ञा नाटकों के नाँदी का ही परिवर्तित एवं लोकप्राप्त रूप है। इन वेशों के बाद भवाई के ग्रन्थ वेश आते हैं। रात भर यह कार्यक्रम चलता रहता है। इस प्रकार विविध सामाजिक, ऐतिहासिक एवम् धार्मिक वेश करके एक के बाद एक चलते रहते हैं। 'भूपातेज', 'रामदेव-सन्तूण', 'रावण रा धौंगार' आदि के सुप्रसिद्ध वेशों से लेकर 'फूल बोबी', 'लास बोबी', 'बसाग', 'जोगण', 'मनियाद आदि के वेश पूर्ण प्रचलित हैं।² इसके वाद्ययंत्रों में सारंगी, मगाडा, मफोरी, मंजोरे, तबले, हारमोनियम आदि मुख्य हैं।

भवाई में दशक वर्ग का महत्वपूर्ण योग माना गया है। डा लक्ष्मीनारायण साल ने लिखा है 'जब तक इसमें दशक अपना आध्यात्मिक सहयोग नहीं देता, तब तक इसका मात्र प्रदर्शन ही होता है। मंच पर इसकी रचना नहीं हो पाती। भवाई नाट्य में यह विशेषतः अपेक्षित होती है। यह नाटक अपनी सरचना और प्रकृति से न प्रकट है न इसमें भीरो की भाँति कथाक्रम का व्यवस्थित सारसम्बन्ध ही रहता है। यह सारा सारसम्बन्ध वस्तुतः दशक भग के माध्यम से ही जुड़ता है।³

श्री देवीलाल सामर के मतानुसार भवाई की उत्पत्ति क केन्द्र राजस्थान और मालवा हैं,⁴ जबकि श्री वेदव्यास ने भवाई को राजस्थान की एक जाति बतलाया है।⁵ जनका पेशा है सभी वर्गों का मनोरंजन करना। सम्भवतः जाति

1 लोकप्रिय नाट्य परम्परा डॉ स्वामि परमार, पृ 51

2 हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की भीमांश डॉ कृ. चन्द्रकांत सिंह, पृ 33

3 दे मचभारत टाइम्स (20-4 1968)

4 दे लोक कला राजस्थान एक प्रथम भाग पृ 3

5 दे साप्ताहिक हिन्दुस्तान (5 4-1970) पृ 42

के आधार पर ही इस लोकनाट्य का नामकरण हुआ है। मटकों का नाच, तलवारों तथा जलती मोम बत्ता और परात के किनारों पर पर रख कर 8 10 पानी भरे मटके सर पर रख कर नाचने के चमत्कार इनके प्रदर्शनों की विशेषता है।

राजस्थानी गुजराती मवाई हिंदी लोक नाट्यों के बहुत समीप है। इन भवाईयों में बीच बीच में हिन्दी का पर्याप्त प्रयोग प्राप्य है जैसे—नये घालो भारी-भरारी जल भरवाने जाइए।¹ अस्तु इसे हिन्दी नाट्य मंच में स्वीकार करना समीचीन ही है।

माच ख्याल और रम्मत्त

विद्वानों की ऐसी मान्यता है कि मालवा प्रदेश का लोकनाट्य माच वस्तुतः प्राच्य लोकनाट्यों की तरह अपने अविकसित रूप में संस्कृत रंगमंच के बहुत पूर्व विद्यमान था। संस्कृत नाटकों ने इन लोकनाट्यों में वस्तुतः पर्याप्त मात्रा में सामग्री प्राप्त की है। माच के अतृप्त पूर्ववर्ण के विधान में गुरु द्वारा खम्भ पूजन की प्रथा इस बात की सूचक है।² हो सकता है यह खम्भ पूजन विधि का प्रचलन देव दानव सग्राम के समय इंद्र द्वारा स्थापित जजर के प्रभाव से लोकनाट्यों द्वारा अपनाया गया हो। किंतु इस प्रकार की विचारधारा केवल अनुमान पर आधारित होने से तक तुला पर नहीं रखी जा सकती है। हमें लोकनाट्यों का जो रूप प्राप्त हुआ है वह मुसलमानी आक्रमण के बाद का ही है। माच रंगमंच का अध्ययन भी वहीं से आरम्भ होता है। 'माच मालवा का बहुवर्चित लोकनाट्य है, जिसमें खम्भ-पूजन विधि का पालन किया जाता है। यह प्रदर्शन मौखिकता की धारणा की पुष्टि करता है। इसका विधान इस प्रकार है—

इस नाट्य आयोजन के कुछ सप्ताह पूर्व उचित मुहूर्त में ग्राम भयवा नगर की बस्ती के किसी खुले एवं निश्चित स्थान में माच मंच का खम्भ (स्तम्भ) स्थापित किया जाता है। उस समय माच नाट्य के अभिनेता और कार्यकर्ता एकत्र होकर अपने गुरु क कर कमलों से खम्भ की पूजा करवाते हैं। आन्ध्र में पत्र धमर बल्लरी धानिया गुड और लाल वस्त्र पूजन सामग्री रूप में प्रयुक्त किये जाते हैं तथा पूजन की बेला में डोलक का सतत वादन धनिवाय समझा जाता है। माच मंच के निर्माण के लिए यह औपचारिक आयोजन बड़ा भाग्यलक्ष माना जाता है।³

1 हिंदी नाट्य साहित्य और रंगमंच की मीमांसा, डॉ. कु. चंद्रप्रकाश सिंह, पृ. 94

2 लोक दर्मी नाट्य परम्परा : डॉ. श्याम परमार पृ. 30

3 " " " " पृ. 28

‘माच के सम्बन्ध में डॉ श्याम परमार ने बहुत सामग्री एकत्र की है। वे लिखते हैं—मंच प्रायः दृढ़ खम्भों पर 5 फुट से लम्ब, कर 10 फुट ऊँचा बनाया जाता है। ऊपर चार बल्लियों के सहारे सफेद चादर तान दी जाती है और उसके रंग बिरंग कागजों के फूल गोंद से चिपकाये जाते हैं। मंच के चारों ओर पत्तियां लाल पीले वस्त्र के टुकड़े धाम के पत्तों की झालरें या क्रतु के पत्तों के बन्दनवार टांगे जाते हैं। मंच की लम्बाई और चौड़ाई का प्रमाण आवश्यकतानुसार घटाया बढ़ाया जा सकता है। मंच के दोनों ओर दो दो पाट और सामने वेदी के चार खम्भे गाँठे जाते हैं। चार खम्भों के निकट 16 युवक, 1 जमादार, 1 घानेदार और 1 बादशाह बैठते हैं। यह मंच योजना मान के सौंदर्य में वृद्धि करती है। पृष्ठ के पाट ‘बारहपाट’ के पाट’ कहलाते हैं। यहाँ माच मण्डली के कुछ विश्वासपात्र कार्यकर्ता और अभिनेता माच-नाट्य के अभिनय के अवसर पर उपस्थित रहते हैं। इस तरह बारह पाट के पाट के पास एक टेक का पाट भी रहता है जिस पर अभिनेताओं के बोल झलने के लिए कुछ व्यक्ति बैठे रहते हैं और सामुहिक स्वर में बोल और टेक दोहराते हैं, जिससे गाते हुए अभिनेता को कुछ आराम मिल जाता है। मंच के एक ओर कुछ अनुभवशील वृद्धगण बैठते हैं। यदि बोल में कोई भूल हुई अथवा ढालक की पाप में भुटि हुई ॥ अभिनेता के पद पर संचालन या हाथ भाव में कहीं असम्बद्धता आई तो वे सकेतो द्वारा उसे सचेत कर देते हैं। माच के प्रणेता गुरु या आसन भी माच-मंच की एक ओर होता है जिस पर और कोई नहीं बैठता। यह व्यवस्था मंचा निर्देश होती रहती है। प्रकाश व्यवस्था भी उत्त्पन्न है। इसमें मणालची कुछ मणाली को मंच के तीन खम्भों पर लगाकर जला देता है।¹ माच का पूर्व रूप मानवा में प्रचलित “ढारा दारी खेल” बतलाया जाता है।

मंच पर देव स्तुति के बाद पहले मिश्री अभिनय-रसक ढा में जल छिड़काव करता है, फिर फरासिम फल या जाजम बिछाने का अभिनय करती है। उसका बोल भी लभभग भाषा घण्टे तक चलता है। माच के प्रणयन कर्ता अपने हाथों में माच की तिथी हुई बहियों के लिए अभिनेता के पीछे चलते हैं। वे मंच पर बही में से पत्तियाँ बोलते हैं और अभिनेता साज पर उन्हें दोहराते हैं। माच का यह स्वरूप अब लुप्त होता जा रहा है।² ये अभिनेता प्रायः ‘स्वरूप’ कहलाते हैं। कभी कभी उन्हें स्वांग और ‘रूप’ भी कहते हैं।³ मंच समीत परम्परा बहुत पुरानी है। माच

1 लोक धर्मो नाट्य परम्परा डॉ श्याम परमार पृ 28 29

2 " " " पृ 35

3 " " " पृ 36

मे लोक संगीत का प्राधान्य प्रचलित है, किंतु गीत संवादों द्वारा कथानक की सूत्र बढ़ता कायम करने के लिये जिस प्रकार सूत्र धार भावोपासना मंच पर रहता है, उसका माच मे प्रभाव है। माच म पात्र अपने संवाद की समाप्ति पर स्वयं हट कर एक ओर खड़े हो जाते हैं और अन्य पात्रों के आगमन के लिए मंच पर स्थान बना देते हैं।¹

मासवा मे प्रचलित माच के प्रबलतक अवलंबिता निवासी बालमुकुंद गुरु माने गए हैं जिन्होंने कुल 16 भाषों की रचना की है। इनका काल 20वीं शताब्दी के आरम्भ (लगभग स 1901 के बाद) का माना जाता है। इन भाषों में ढोला मासवा राजा भरथरी, सेठ सेठानी हीर-रामा आदि बहुत प्रसिद्ध हैं। गुरु बालमुकुंद अपने भाष का अभिनय उज्जयिनी के जयसिंहपुरा मे करते थे। इनके 20 वर्ष बाद कासूराम उस्ताद का नाम भी माच परम्परा मे लिया जाता है। कहा जाता है कि श्री कासूराम उस्ताद का दल बालमुकुंद गुरु के प्रतिस्पर्धा स्वरूप उभरा हुआ था। उन्होंने भी लगभग 18 भाषों की रचना की, जिसमें प्रह्लाद-लीला मधुमालती हीर रामा नागमती राजा रिसाबू, इन्द्रसभा त्रिया चरित, हीरा मोती आदि बहुत प्रसिद्ध हैं। ये रचनाएँ 1950 के बाद बालमुकुंद गुरु के द्वारा लिखी गई थी। कासूराम उस्ताद ने श्री पात्रों को मंच पर उतार कर माच में नया आकषण आरम्भ किया। इनके बाद उस्ताद के पुत्र श्री शालिग्राम न इस परम्परा मे अपना पर्याप्त योगदान किया है। कासूराम उस्ताद के समकालीन भेरू गुरु भी माच की परम्परा से संबद्ध माने गए हैं। नए माच कलाकारों मे राधा किशन गुरु नाथसिंह सिद्धेश्वर सेन शिवाराम परमार आदि हैं। भाषों की कथा वस्तु पौराणिक प्रेम परक और ऐतिहासिक होती है।

माच की बहुत बड़ी विशेषता यह है कि अभिनय के समय आगतुक पात्र का परिचय मंच पर खड़ा पात्र पहले से ही दे देता है। पात्र अपने अभिनय कर एक ओर मंच पर जा खड़े होते हैं। संवाद (वाद विवाद) पक्ष-बद्ध होते हैं। रूपक उपमा भन्सार आदि का प्रयोग माच मे पर्याप्त मात्रा मे मिलता है।²

मालावाड में माच के स्वरूप का वर्णन करते हुए डा सिंह ने लिखा है कि वही कभी कभी राजा रानी और सैनिक भी वार्तालाप करते-करते नृत्य करने लगते हैं। अभिनय समाप्ति होने पर प्रायः अभिनेताओं की शोभा यात्रा निकलती है।

1 लोक धर्मो नाट्य परम्परा डा श्याम परमार, पृ 37-38

2 वही, पृ 38-46

माच का अभिनय गति में काफी देर पश्चात् प्रारम्भ करने का रीति है। वह प्रातः काल (काफी प्रहर दिन चरने) तक चलता रहता है।¹ चितौड़ का माच भी बहुत प्रसिद्ध है। चितौड़ में प्रचलित माच (तुरा कलगी) के प्रयोजन हैं— श्री चताराम जिनके पास अपने हस्तनिर्मित ग्रन्थ सुरासि हैं। यह माच का मंच जमीन से 10-15 फीट ऊँचा बनाते हैं जहाँ चारों ओर दर्शक बैठते हैं।

माच का एक विशिष्ट रूप राजस्थान में पाया जाता है जिसमें तुरा कलगी का न्याल कहा गया है। यह नाट्य शिल्प मण्डल क्षेत्र में विशेष प्रचलित है। इसकी उत्पत्ति काव्य रचना प्रतियोगिता से मानी गई है। जनश्रुतियों के अनुसार राजा रतनगिर को जब तुरा जैत किया और शाह भली कठोर को कलगी दी तो वही से हिंदू मुसलमानों का तमस पीला और हरा रंग निश्चित हो गया। कुछ विद्वानों के मतानुसार तुरा शिष्य का कलगी शक्ति की प्रतीक है। इनके सवाइ अनुग्राम तुफान और प्रेम काव्य शास्त्रीय नियमों को लेकर हात है। इसका मंच लगभग 5 फीट ऊँचा होता है। यह एक प्रकार का शौकिया अभिनय है। अभिनेता केवल पुरुष ही होते हैं। इसमें माच का विशेष प्रयोग होता है। इसकी प्रत्येक व्यवस्था जन साधारण द्वारा की जाती है। प्रकाशित कृतियों में चताराम गौड़ की तुरा कलगी का व्याख्यान बहुत प्रसिद्ध है। तुरा-कलगी प्राचीन शास्त्राध्य परम्परा का अवशेष है। मंचस्थ हो जाने के कारण इसे कपाल और माच की सजा दे दी गई है जो मालवा में अति प्रचलित है। तुरा कलगी आवली बाजों के प्रसिद्ध पखाड़े हैं। राजस्थान की यह नाट्य परम्परा पर्याप्त प्रसिद्ध है।

कुछ विद्वानों ने माच और न्याल को लगभग एक ही माना है। श्री श्रीलाल सामर ने राजस्थान के इलाकों की सर्वा करतें हुए लिखा है कि रागरग के माच किसी प्रसंग की नवल वेश करने की प्रक्रिया को खेन कहते हैं, जो कालांतर में 'ख्यान' बन गया।² राजस्थान की सभी लोकधर्मी नाट्य परम्पराएँ न्याल नाम से प्रसिद्ध हुई हैं। राजस्थान में सेखावटी प्रदेश की 150 वर्ष पुरानी कपाल परम्परा (जो पतेहपुर क्षेत्र के प्रह्लादीराम एवम् मालीराम जी पुरोहित के समय से मानी गई है) से लेकर नागुराजा, उज्जौरा तेली, दुनिया राजा (चिडावा तक का काल) और उनके प्रस्तुतीकरण का उल्लेख हुआ है। इसमें प्रत्येक गेयपद के अवधान पर प्रकट होने वाली नृत्य चानों (लोक शाली के सम) की विवादी पात्र अपने घन में

1 हिंदी नाट्य साहित्य और रंगमंच की सीमा, पृ 29

2 दे घमगुण (27 सितम्बर 1970) पृ 39 एवं 47

समेट कर सयातात्मक उत्तर प्रस्तुत करता है और वादी पात्र की नृत्यगीतात्मक चुनौती स्वीकार करते हुए अनुपम नृत्य चानो की सृष्टि करता है। इस तरह पूरे गति संचालन हुआ रंग उत्तर रत्रि तर भावात्मक के आकाश को छूने लगता है और शकण मंत्र मुग्ध में एक एक निहारते ही रहते हैं। इन मंचों के प्रदर्शन में समय की कोई सीमा नहीं होती। कभी कभी रात को शुरू हुआ खेल सुबह तक भी चल रहा होता। इस प्रकार स्पष्ट है कि माच एव खाल में कोई विशेष अंतर नहीं है। म्याल मंच भी खुला होता है। इसकी सम्पूर्ण प्रस्तुति माच की तरह मगीन एव नृत्य पर आश्रित है। वगभूषा का कुछ व गन्ध आवश्यक मिलता है। श्री सामर ने लिखा है कि स्त्री पात्र चाह रानी हो या नौकरानी प्रायः एक ही तरह की पोशाकें पहनते हैं। राजा और प्रजा की पाशाका में मित्राव प्रतीकात्मक एव सांकेतिक सज्जा के अधिक कुछ फरक नहीं होता। मन में कलाकार की जाति सिर्फ कला की ही होती है। अतः आहं मुग्धमान भा क्यो न हो उह परम्परा का निर्वाह करना पड़ता है। इसलिए खाला के राजा 75 वर्षीय दूधियाराजा आज भी अपने ग्यानों का आरम्भ गणपति स्तुति एवं सरस्वती वंदना से करते हैं तथा बाद में भी, मुहम्मद तैम मनीना वाल को मान करन है। इन मंचों में गाने मूछा वाले पात्र गूँघट डक कर स्त्री की भूमिका करते हैं और मंच पर नृत्य गीता में गित सुंदर युवनी से लगते हैं।

बीकानेर में खयाला को रम्मत नाम से पुकारते हैं जो बहा प होनी के निना प्रदर्शित की जाती है। खुल खान पर पाटा से निर्मित मंच पर 5-10 कलाकार मिल कर इस लोक नाट्य का मंचन करते हैं। बहा की समरसिंह राठीड और हिडाऊ मरी की रम्मतें बहुत प्रसिद्ध हैं। हजारों की मछरा में दसक बहा एकत्रित होते हैं। पुष्करणा (पुष्टिकर) एवं सबक जाति के कलाकार इसमें विशेष भाग लेते हैं। जसलमेर के सबक जाति के राज कवि ने भी रम्मतों का अपने प्रवेश में बहुत प्रचलन किया है।¹ इनके अतिरिक्त कुछ और लोक नाट्य भा उत्सवनीय हैं, जम स्वाग बहुरूपिया मवी महम्मल भंडती नकटीरा पावूजी रो पड आदि। स्वाग पशवर नोटकी का ही एक रूप माना जाता है। नरथाराम के स्वाग बहुत प्रसिद्ध कह जाते हैं। स्वागों की रचना दाहा चौबोना और बहर तबील बहरवा आदि छदा में की जाती है। इसके नेखनी में मदारी गमलिया गदपति आदि

उन्मेषनीय है ।¹

बहुविधिया—

यह एक प्रकार का मूक छत्र अभिनय है। मुगलकाल में इसका विशेष प्रचलन प्राप्त होता है। इसमें सब ही व्यक्ति भिन्न भिन्न प्रकार के वेष धारण करता है। मराठी नाटकों में इसका विशेष प्रभाव स्वीकार किया गया है।² राजस्थान में कला केवल छाजीविका का एक प्रचलित माध्यम है। इसके लिए नित्य नई वेश भूषाएँ चाहिए। इसे लोक नाट्य में सम्मिलित कर लेना समीचीन ही है क्योंकि यह आश्रय, एकाभिनय और चरमवेष पूरा होता है साथ ही दर्शकों के लिए प्रभावकारी भी। यद्यपि इसका निश्चित नाट्य विधान नहीं होता फिर भी इसकी कला तो है ही। बहुविधिया-प्रदर्शन यत्र-तत्र सबत्र देख जा सकते हैं।

गवरी—

राजस्थान भीलो भाई का लोक नाट्य है। यह मेवाड़ क्षेत्र में अधिक प्रचलित है। गवरी गौरी गान का विकृत रूप है। इसमें शिव भस्मासुर और गौरी की मूल कथा है। इसका नायक भूभासुर मुन्नीटा धारण कर सभी गवरी का मंचालन करता है। इसके प्रदर्शन हेतु विशेष गान का एक रणमयली बनाई जाती है। उसमें पनाका भी स्थापित की जाती है। देवी भाव और तप भद्र का इसमें विशेष प्रभाव दिखाई देता है। इसके कथापनचन गद्य पद्यारमक होने हैं। अभिनय में भी नृत्य का समावेश रहता है। यह मुख्यतः एक धार्मिक नाट्य है। राजस्थान के लोक नाट्य में यह प्रपञ्चाकृत अपने अविकृत रूप में उपलब्ध होता है।

महल्ल और नकटोरा—

ये स्त्रियों के गोपनीय लोक प्रहसन हैं जो अक्सर धर्म में विशेष प्रचलित हैं। इनमें विवाह सरकार का नाट्य किया जाता है। यह नाट्य नारी मनोविज्ञान की दृष्टि से महत्वपूर्ण है। मढ़ती या भाण सस्त्रत भांड का ही आनन्द है जो प्रायः प्रहसनपूर्ण भौतिक चलमंच युक्त होता है।

पावुजी की पंड—

यह भाषा भीली पावुजी के जीवन कृत और योग्य गायन का एक भावात्मक नाट्य रूप है। यह राजस्थान में यत्र-तत्र प्रचलित है।³

1 हिंदी साहित्य का अहन इतिहास पाठ्य भाग, पृ 386

2 लोक धर्म नाट्य परम्परा डॉ श्याम परमार पृ 69

3 हिंदी साहित्य का अहन इतिहास गौड्य भाग, पृ 441

उपयुक्त लोक नाट्य रूप हिन्दी रंगमंच की प्रमुख सम्पत्ति है। हिन्दी जगत में इनके और कई रूपांतर प्राप्त हैं। हिन्दी का लोक रंगमंच वास्तव में बड़ा समृद्ध और सर्वांगीण है। इनके संरक्षण के लिए यत्र तत्र लोक कला मठों और संगीत नाट्य अकादमी आदि संस्थाएँ स्थापित की गई हैं। यह मात्र अति वाधिक शोध का विषय है। लोक रंगमंच आज लोक जीवन के अनिरिक्त बचाव के मंच पर भी खड़ा है। यह कला सूक्ति अमूर्त और प्रचलित है और इसमें समस्त लोक जीवन का सच्चा प्रतिरूप निरूपित है। इसलिए हम लोक नाट्य तथा लोक रंगमंच कहना ही समीचीन है। हिन्दी के अनिरिक्त धर्म भाषाभाषी लोक मंचों का सुलभात्मक अध्ययन करने से इसका तात्त्विक विश्लेषण संविज्ञान किया जा सकता है। मराठी का दशावतार, तमाशा, नाचन, दलित बंगला का जात्रा, मयिली का कीतनिया, असम का अखिया, मनास का तीर कुपू (तेर कुत्तू) वनाटक के मराठा आदि भी महत्त्वपूर्ण हैं। इनका पारस्परिक विवेचन अत्यंत उपार्ण्य है। हिन्दी रंगमंच की इतिहास में इन लोक नाट्यों का अनुष्ण योग है। वस्तुतः शास्त्रीय मंच का उद्भव इसी लोक मंच से हुआ है। यही परिष्कृत और सुसंस्कृत रूप धारण कर लोक व्यापी मिथ्य हुआ है। तात्पर्य यह है कि लोक मंच नाटक की आदि भूमि है और रंगमंच की चरम परिणति भी।



हिन्दी का प्रथम मंचित नाटक

हिन्दी रंगमंच की व्युत्पत्ति सम्बन्धी विद्वानों के मतमतांतर विचारणीय है। हिन्दी नाटक और रंगमंच का मूल स्रोत भोक्तान्ध अंग्रेजी और पारसी मंच ही माना जाता रहा है। डा. आम्स ने रघाग (जिसके नोटकी निहास¹ हीर-रामा नवदे रूप माने गये हैं) को ही हिन्दी नाटक का मूल स्रोत कहा है² किन्तु डॉ. सोमनाथ गुप्त के अनुसार हिन्दी रंगमंच बहलाने वाली चीज इस नाम को साधक करने वाली रघाणी चीज हिन्दी अर्थात् पाम अभी तक नहीं है। जिस रंगमंच पर हिन्दी के नाटकों का अभिनय आरम्भ हुआ वह भीक्षा संस्कृत रंगमंच से नहीं लिया गया। अंग्रेजी रंगमंच के प्रभाव से उसका जन्म हुआ।³ समस्त इंग्लैण्ड उक्त हिन्दी रंगमंच के आरम्भ में पारसी रंगमंच का साहचर्य दिखा दिया है। डॉ. सोमनाथ गुप्त का मत पक्षिया भी विचारणीय है— रंगमंचों सब नाटकों का आरम्भ कोरस से होता है। यह कोरस भी एक अजीब वस्तु है। वास्तव में यह संस्कृत नाट्य का अनोखा और नूतन संस्करण मात्र है।⁴ कोरस (जो अंग्रेजी १०० ह) का संस्कृत का अनायास और नूतन संस्करण कहने का अर्थवाच यह होता है कि कोरस से ही नाट्य कला का जन्म हुआ है। उनके अनुसार कोरस से सभी रंगमंचों का आरम्भ होता है। कोरस जब संस्कृत का ही परि कृत रूप है तो फिर हिन्दी के आदि नाटकों का आरम्भ भी संस्कृत से ही माना जाना चाहिए।

हिन्दी नाटक की उत्पत्ति का दूसरा कारण डॉ. सोमनाथ गुप्त ने बागा की महकिया द्वारा पारसी रंगमंच का कुराईयों को दूर करने हेतु स्थापित किया गया

1 हिन्दी नाटक उद्भव और विभाग, डा. दारण मोर ५ 51-52

2 हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास (पौषा संस्करण) डॉ. सोमनाथ गुप्त प 98-99

3 वही, प 108

रंगमंच बतलाया है।¹ डा. गोविंद चातक ने भी हिंदी के प्रसन्नकाल में लोकनाट्यों के अनिर्विक्त पारसी रंगमंच की उगमगा को विश्रमान बतलाया है।² जहाँ तक लोक नाट्यों का प्रश्न है - सम हिन्दी रंगमंच ने ही नहीं संस्कृत रंगमंच ने भी लोक-तत्त्व ग्रहण किये इस प्रकारा नहीं जा सकता।

यह बात सवमाय है कि किसी भी मंच के रंगमंच का निर्माण एक माय नहीं हो जाता। हिन्दी रंगमंच ने धीरे धीरे विभिन्न सन्ध ग्रहण करके अपना निजी स्वरूप निर्धारित किया है। अतः यह मानना कि पारसी काल में हिन्दी रंगमंच की उत्पत्ति हुई समीचीन प्रतीत नहीं होता क्योंकि उस समय हिन्दी रंगमंच प्रमदशाल में नहीं प्रायुन प्रतिस्पर्धा की स्थिति में था अतएव उसकी उत्पत्ति के लिए संस्कृत के परवर्ती और रास काल के प्रवृत्त को नोटनता पड़ेगा।

रंगमंच का प्रमुख तत्त्व है नाटक की प्रस्तुति। जिन नाटकों में यत्किंचित मञ्चोपयोगी संकेत मिलते हैं उन्हें हिन्दी रंगमंच का निधि माना जा सकता है। यहाँ पर उन मत-मतांतरों एवं तत्त्वों को उभन करना आवश्यक नहीं जिनके आधार पर रंगमंच का स्वरूप का निर्धारण किया जाता है। उत्पत्तिकाल में हिन्दी रंगमंच का बहुत प्रामाणिक विवरण नहीं मिलता पर उनके अस्तित्व का प्रमाण अवश्य मिलता है। अस्तु उसके विकास का निरूपण यहाँ करणीय है।

प्राप्त प्रमाणों के अनुसार 12वीं शताब्दी (1167 विक्रम) में जन घर्मा का प्राधाय था अस्तु उसके प्रचार हेतु नाटकाणि हुआ करता थे। यह स्मरणीय है कि ननाचाय जिनवत्सभ सूरी ने मंदिरों में अभिनय करने की अनुमति नहीं दी थी, क्योंकि अभिनेताओं की चेष्टाएँ बिटों की सी होती थी, प्रमाद्वन उह चोटें नग जाती पाठ भी दुष्ट हो जाता था³ संगीत एवं नृत्य का प्रचलन भी था। इस प्रकार स्पष्ट है कि जन रास नाटकों में अभिनेयता का प्रभाव था फलतः उनके नाटकों की रंगमंचीयता की बढि नहीं हो पायी।

निष्कप यह है कि 12वीं शताब्दी से पूर्व मंदिरों में अभिनय होते प्रवश्य थे। किंतु 12वीं शताब्दी में कुछ भद्दे प्रदर्शन होने लग गये थे अतः नाट्य प्रदर्शन मंदिरों में किए जाने के लिए वर्जित हो गए। इसी कारण 13वीं शताब्दी में

1 हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास डा. समनाथ गुप्त प 233 (परिशिष्ट 2)

2 प्रसाद नाट्य और रंगशिल्प डा. गोविंद चानक प 3

3 हिन्दी नाटक उद्भव और विकास डा. दगदग घोसा प 70

प्रभिनयता का स्वर घट गया। जो नाट्य कला 12वीं शताब्दी में प्रचलित थी वही परिष्कृत रूप में 15 वीं 16 वीं में ब्रज में पुनः विकसित हुई। 12 वीं-13 वीं शताब्दी के रास एवं हल्दीयक के कथानक चलन सम्प्रदाय के आराध्य देव श्री कृष्ण की जीवन घटनाओं से सम्बंधित है। इस कथानक का विशिष्ट रूप हम बप्पलव धर्म ग्रंथ में 15-16 वीं शताब्दी में देखते हैं। डा. आशुपथ मोहा के अभिमतानुसार हिंदी रंगमंच की स्थापना—जहाँ तक प्रदर्शन तत्त्व का प्रश्न है 12 वीं शताब्दी के पूर्वाद्ध में आरम्भ हो चुकी थी जो उस स्तर बढती रहा किन्तु इस अधिक वृद्धि में उसमें कुछ विकास उत्पन्न हो गये, मन्वत्त 'सन्धि' उन प्रदर्शनों को जनाचार्यों द्वारा माँदगे के निर्मित मंचों से निष्कासित कर दिया गया। प्रबल जन साध रण र बीच पनपने लगे। 13 वीं शतक के पुरा श्री कालिका के मन्त्रियों के माधने एक विद्यालय नाट्य मंडप का भी उल्लेख है।¹ सबके यह जनाचार्यों एवं जनसाधारण की रुचि के विरोधी विचारों का प्रतीक है। ऐसा प्रतीत होता है कि जनाचार्य राम एवं हल्दीयक में प्रचलित रासों एवं नृत्य विधा के विरोधी थे। यह भी संभव है कि जब जन घन शक्तिशाली हो गया तो बप्पलव धर्म का मध्यात्रन उसने उक्त पक्षों पर प्रतिक्रिया लगाया फलन बप्पलव नाट्य प्रदर्शन प्रणाली को बहुत प्रबल पहुँचा। बप्पलव धर्म राम नाट्य पुस्तकों से ही सीमित रह गया। मान नहीं हुआ किन्तु 15 वीं 16 वीं शताब्दी में वह पुनः पणव धर्म प्रादोशन के रूप में प्रकट हुआ। डा. सिंह के मतानुसार² भारतीय नाट्य परम्परा का पूरा हाम मा लोप कभी नहीं हुआ समय समय पर उसने नए नए रूप प्रबल घटाने दिए।³ धर्म बप्पलव धर्म की त्रिभुज नाट्य परम्परा परिवर्तित एवं परिष्कृत रूप में फिर से उभर हुई। किन्तु डा. मोहा का मत है कि—'रास प्रयोग यह भी प्रमाणित होता है कि कालान्तर में इनकी दो धाराएँ बन पड़ी। शृंगार प्रधान रास की परम्परा मन्त्रा रास यथो में चलती रही और धर्म प्रधान रास की परम्परा जैन धर्म विरचित रासों में। जनाचार्य नृत्य श्री मणों से पराडभुज हान के कारण धर्म रासों को इनसे सबका बचित रहने गए। परन्तु यह हुआ कि कालान्तर में ये रास केवल धर्म रह गए। इनकी प्रभिनयता घटती गई किन्तु प्रजन राम नृत्य-संगीत के आधार पर उत्तरोत्तर उन्नत होत गए। 16 वीं शताब्दी में चलनभावाय और हिंदी हस्तिनादास धर्म महाप्रभावा ने उस पुनः नवशक्ति सयुक्त किया और

1 'पुरातन नाट्य नए बोध' साप्ताहिक हिंदुस्तान (7-6-70) श्री पूरनचर

2 हिंदी नाट्य साहित्य और रंगमंच की मोहामा डा. कृ. चंद्रकाश सिंह प

के कारण तिरस्करणी विहीन बना हुआ है। रास काल में वाचनिक या कवि द्वारा प्रेक्षकों के सम्मुख उच्चरित करा दिया जाता था। मत्स्य, दम्पशान दम्प्य तथा युद्ध वणन भी वाचनिक प्रेक्षकों का सुनाता था। गयसुन्दर जैन रास परम्परा के ग्रामिक सिद्धांतों का प्रतीक हैं। डा० भोक्सा न इस रास नाटक की तीन विशेषताओं के कारण हिन्दी का प्रथम नाटक माना है¹ जो इस प्रकार है—

- 1 गयसुन्दर रास में राजस्थानी हिन्दी का प्रभुत्व विशेष रूप से दृष्टिगोचर होता है।
- 2 इसमें पात्रों की संख्या रासक से अधिक है।
- 3 यह वसुदेव, देवकी, कृष्ण आदि से सम्बन्ध रखता है।

यह सब कुछ होत हुए भी इस नाटक के मचित होने के प्रमाण उपलब्ध नहीं होने पर प्रथम मचित कृति के रूप में यह गणनीय नहीं।

अम्बुल रहमान कृत सदेश रासक

13 वां शताब्दी में विरचित यह ग्रन्थ अपभ्रंश मिश्रित डिंगल में है। डा. नामवर सिंह ने इसे रोमांस गीत कहा है।² इसके बाद सारे रास ग्रन्थ अपभ्रंश डिंगल में लिखे गये। सदेश रासक काल में रासकों का प्रश्न बहुरूपिया (नटों) द्वारा किया जाता था। सदेश रासक में छोटा कथानक, पात्र, मंगलाचरण, और भार्गवचन आदि कई तरह हैं। वातावरण (सूर्यास्त, निशागमन आदि) की सृष्टि जो भावकलपना से कराई जाती है सदेश रासक में सवादा द्वारा कराई गई।³ कृष्ण और उत्साह में परिपूर्ण इस नाटक की तत्कालीन अभिनय क्षमता का भी भास होता है। डा. बच्चन सिंह का कथन है कि—“बहुरूपिए कथोपकथन के रूप में रासकों का प्रणीत भारत में ललित बहुरूपियों से इसका सम्बन्ध मात्र इस नाटकीय गुणों से पूर्ण नहीं बनाता।”⁴

श्री कृष्णरास के अनुसार ‘राजस्थान की यह रास परम्परा अब तक चली आ रही है। कुछ वय पहले तक प्रायः इसका अभिनय प्रायः होता रहता था।

-
- 1 हिन्दी नाटक उद्भव और विकास डॉ. दशरथ भोक्सा पृ 84
 - 2 हिन्दी के विकास में अपभ्रंश का योगदान डा. नामवरसिंह पृ 186
 - 3 हिन्दी नाटक उद्भव और विकास डा. दशरथ भोक्सा पृ 82-83
 - 4 हिन्दी नाटक डॉ. बच्चनसिंह पृ 16

लकुट राम तो अब तक प्रति वष अभिनीत होता है।¹ यह कथन भी पुष्ट प्रमाणों पर आधारित नहीं है।

संदेश रासक एवं गणमुकुमार रास के लिए डॉ. चंद्र प्रकाशसिंह के तब भी महत्वपूर्ण स्तीत होते हैं। उहोंने लिखा है— जिस समय सन् १९११ रासक की रचना हुई थी, उस समय पृथ्वीराज रासों और बीसनदेव रासों की तरह चरित्वाक्यों की रचना की परम्परा भी चले पड़ी थी। अतएव स्पष्टतः यस्तस्मिन् तो यह प्रतीत होती है कि दृश्यवाक्य भग्न अभिनेय गुणों और उपकरणों को छोड़कर श्रव्य में परिणत हो रहें थे। पृथ्वीराज रासों में परिणति की यह क्रिया पूरी हो चुकी है और संदेश रासक में अभी वह बाध मान में ही है। इसका प्रमाण यह है कि संदेश रासक पूर्ण अभिनेय रचना नहीं। अहहमाण का भाव्य भी उस काल के रासक रामों या रासों को पाठ्य या श्रव्य-वाक्य ही सिद्ध कर पाना है। अहहमाण का कहना है कि उसमें समस्त के राम बहुरूपियों द्वारा भाषित होना था प्रमित या प्रदर्शित नहीं। 'बहु बहुरूपि लिखतु रासउ भासियउ।' अहहमाण के इस कथन की टीका में भी यही बात पुष्ट की गई है—कुनापि बहुरूपिभिनिबद्धा रामको भाषयते। इससे यह सिद्ध होता है कि रास जो नाट्य रासक के रूप में अभी पूर्ण अभिनेय कलाकृति बन गया था जब कवल बहुरूपि के समापण की वस्तु हो गया है।² इस प्रकार डॉ. सिंह ने 13 वीं शताब्दी में रास नाटकों की प्रदर्शनार्थक अभिनेय परम्परा के हास काल की ओर संकेत किया है और बहुरूपियों द्वारा रास नाटकों का भाषित होना का तब दिया है। उन्होंने पाठ करत हुए बहुरूपियों की मुद्राओं की विचारधारा को अंकित कर अपने तब की पुष्टि की है और संदेश रासक को श्रव्य वाक्यात्मक रासक ठहराया है।³ डा. भोला शंकर व्यास का कहना है कि संदेश रासक हिन्दी का प्रथम नाटक होना तो दूर रहा नाटक ही नहीं है वह कुछ श्रव्य काय है।⁴ गणमुकुमार रास के लिए डा. सिंह का कथन है कि 'जब राजस्थान के अयोध्या में अब भी असंख्य रासक अथावा रासों में पड़े हैं

1 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास पृ 167

2 हिन्दी नाट्य-साहित्य और रंगमंच की भीमासा डा. चंद्र प्रकाश सिंह पृ 116

3 वही, पृ 116

4 सेठ गोविन्द दास अभिनन्दन ग्रंथ डा. भोला शंकर व्यास पृ 227

तो गयसुद्धुमार रास को ही हिंदी का प्रथम नाटक सिद्ध करने का आग्रह उचित नहीं प्रतीत होता ।¹

नागानंद रासक

महाराज हथ (7 वीं शताब्दी) कृत नृसंहार नाटक नागानंद रासक को डा. मोक्षा न हिंदी का आरम्भिक नाटकीय नाटक माना है और 13 वीं शताब्दी में इसके अभिनीत होने का उल्लेख भी किया है।² मन्द जसे पात्रों को हथ में उद्धृत हुए भी बताया जाता था।³ नेपाल में मन्थौ के शासन काल में सप्तम में बताया जाता है कि यह नाटक राजा जयानन्द के शासन काल में लिखा गया था जयानन्द ने अपने दरबार में इसके अभिनय के लिये विशाल मंच निर्मित कराया था।⁴ किंतु यह भी ठोस प्रमाणों पर आधारित नहीं है।

13 वीं शताब्दी में हिंदी रंगमंच के कुछ तथ्यों (जैसे नाटक की कथावस्तु पात्र योजना, आरम्भ और अंत, सवार्थ योजना, पद्यात्मक प्रणाली मंच सज्जा, प्रयोग स्थल परिवर्तन आदि) के आरम्भिक स्वरूपों के दर्शन होते हैं। इनमें अधिकतर नाटक अलिखित होना थे। अभिनेताओं को अपने पाठ कठस्थ करने पड़ते थे। अलिखित नाटक विशिष्ट परिस्थितियों में घटना विवेक के अनुसार बनते रहे होंगे और फिर काल कथनित हो जाते रहे होंगे। जो बच रहते हैं वे अप्रकाशित बालांतर में प्रकाशित रूप में प्राप्त हो जाते हैं। ऐसे नाटक मक्षिप्त एवं पात्र विरल किंतु प्रबल वस्तु विवरण से परिपूर्ण होते हैं। श्री बलवन्त शर्मा ने इसके अभिहित होने का कारण यह बताया है कि कोई उन्हें बुरा नहीं। 13 वीं शताब्दी के नाटक चाहे लिखित हों अथवा अलिखित उनमें आरम्भिक स्वरूपों का ही पता चलता है किंतु ये नाटक बल और बहा प्रस्तुत हुए इसका विवरण अप्राप्य है। अतः इन तीनों नाटकों में से एक ही प्रथम मंचित नाटककृति के रूप में स्वीकार नहीं की जा सकती।

1 हिंदी नाट्य साहित्य और रंगमंच की मौसमी डा. कु. चन्द्रकाश मिह, पृ. 117

2 हि. नाटक उद्भव और विकास डॉ. दशरथ मोक्षा, पृ. 78-79

3 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदत्त पृ. 387

4 'प्राचीन नाटक तथा रंगमंच' लाकायन (धर्म) धृतीराज कपूर अभिनदन प्रथम श्री मोहन राज शर्मा पृ. 201

१४ वीं १५ वीं शताब्दी के नाटकों में हिंदी गीतों का प्रारंभिक स्वरूप

14 वीं शताब्दी के संस्कृत नाटकों में हिंदी गीतों का स्थान मिलने लगा था।¹ विद्यापति ने सब प्रथम अपने संस्कृत नाटकों में हिंदी को स्थान दिया।² उदीसा में 15 वीं शताब्दी में विद्यापति की नाट्य रचना 'परशुराम विजय' में जो गीत लिखे हैं उनमें हिंदी भाषा प्रयुक्त है। डॉ. चंद्र प्रकाश सिंह का मत है कि चौदहवीं शताब्दी में जब विद्यापति के 'पारिजात हरण और रुक्मिणी-परिण' में हिंदी ने नाटक साहित्य को निर्माण करने का उपक्रम भी किया तो वह न टलीय गीतों तक ही पंच पाई पात्रों के वयोपकरण के लिए संस्कृत अथवा प्राकृत का ही आश्रय लेना पड़ा। इसके पश्चात् मधिली, हिंदी और ब्रज भाषा में यद्यपि लगभग सौ नाटकों का पता चलता है फिर भी नाटकों का मावजनिक और लोक प्रिय रंगमंच तक पहुँचने के लिए संभवतः भारते दुर्काल तक प्रतीक्षा करनी पड़ी।³

धर्म गुप्त कृत रामायण नाटक

डा. अज्ञात के अनुसार नेपाल के शासक जयवर्धनमल्ल (1318-1394 ई.) के शासन काल में यह नाटक 14 वीं शताब्दी में श्री धर्मगुप्त के द्वारा लिखा एवं रचला गया था। इसे डा. अज्ञात ने रामचरित्र पर संस्कृत हिंदी (मधिली) का प्रथम नाटक कहा है किंतु प्रमाणा के अभाव में इसे हिंदी का प्रथम अभिनीत नाटक नहीं माना जा सकता।⁴ 15 वीं शताब्दी में वष्णुवर्धन शर्मा शर्मा देव विरचित कालियान्मन मधिली नाटक के गीतों में भी हिंदी के गीतों का प्राधिक्य है।⁵ अभिनेय नाटकों में इन हिंदी प्रधान गीतों का परम्परा का प्रचलन मधुरा नाट्य गणेश्वामी ने किया। अभिनेय परम्परा का यह इतिहास और उनका यह विकास त्रम हिंदी रंगमंच की उत्पत्ति का साक्षी हैं। इसके आधार पर यह स्थापित

1 हिंदी नाटक उद्भव और विकास प्राकरण डा. दशरथ मोक्षा प 11

2 वही प 65

3 हिंदी नाट्य साहित्य और रंगमंच की मीमांसा डा. चंद्र प्रकाश सिंह प 22

4 उत्तरी भारत का जन प्रिय लोकनाट्य-रामलीला, रंगयोग (जनवरी माच 1971) डा. अज्ञात प 15

5 हिंदी नाट्य साहित्य और रंगमंच की मीमांसा डा. चंद्र प्रकाश सिंह पृ 175

किया जा सकता है कि उस युग में हिंदी रसमंच अपने अस्तित्व (या पावार) ग्रहण करने में यत्नशील रहा है।

तुलसीकृत जानकी-मंगल नाटक

इस रचना का आरम्भ मंगलाचरण से होना है। कवि ने स्वयं लिखा है—

“सिय रुपवीर बिडाहु जयामति भारी”

इस विवाह बलान को बलानात्मक नाटक कहा जा सकता है। सद्यः में इसकी विशेषताएँ निम्नलिखित हैं—स्वयंवर की तैयारी में दश विष्णु के राजागण नगर की सजावट देखते हुए जनकपुर आते हैं। जनकपुर की भीड़ सकेतो द्वारा वर्णित है। विश्वामित्र की ‘राममित्रा’ में जनक पत्न, कृष्ण, सती नदी, और तालाब दिखाई दत्त है। इनके लिए सूक्ष्म कथावस्तु का प्रयोग किया गया है।

जनकपुर पहुँचने के पढ़ने माग में अहिंसा उद्धार लिखता दिया गया है। तत्पश्चात् विश्वामित्र जनक सवा¹ जानकी का मंदप में लाना² दशक राजागण की गतें सुनाना³ आदि दृश्या में अवश्य नाटकीयता के दशन होने हैं। धनुर्भंग प्रसंग में बाणामुर एव रावण के चुपके में भाग जाने की सूचना मात्र देनी गयी है राजागण की यहाँ धनुष उठाने नहीं बतलाया गया है। केवल यही कहा गया है कि राजागण की गुप्त गुप्त नहीं मिला अतः वे बहाना बना कर बैठ गये।⁴ बाणामुर धनुष को देखकर बाण के समान भाग गया और रावण भी चुपके में भाग गया।⁵ विवाह प्रसंग में आरात का मंच पर बताया जाता संभव नहीं अतः सूक्ष्म का प्रयोग हुआ है।⁶ जानकी मंगल (विवाह) के माघ भाण्डवी का भरत ॥ उमिला का लक्ष्मण से श्री श्रुति कीर्ति का शत्रुघ्न में विवाह का गीत जानकी सूचना ॥ दी गयी है।⁶

दहेज में दाम दामी—घोड़े हाथी सोना वस्त्र और मणि इत्यादि लिए गये

1	जानकी मंगल	श्री गोस्वामी तुलसीदास	स 2014 प्रथम संस्करण	प 16
2	'	'	'	प 15
3	'	"	'	प 26
4	'	"	'	प 27
5	"	'	'	प 28
6	'	'	"	प 43

हैं किंतु मंच पर उनकी प्रस्तुति असंभव लगने लगती है। कारगरियों को भोजन की चर्चा करने का मतलब यह होता है कि यह सम्पूर्ण रचना सूचनात्मक प्रयोज्य वर्णनात्मक ही है।¹ यहाँ तुलसीदास जी ने परशुराम की भेंट भाग में कराई है। इससे नाटकीय परशुराम लक्ष्मण और परशुराम राम की नाटकीय सवान योजना का दर्शन नहीं है जो भीतला प्रसाद त्रिपाठी के जानकी मंगल नाटक में प्राप्य है।

इसका सवान पद्यात्मक है। रंग मंचत वही भी नहीं है। जगह जगह राम का जीवन मोक्ष और शक्ति से परिपूर्ण दयत्व का प्रतिपादन किया गया है जो इसकी नाटकीयता में बाधक है। हा जगह जगह पुष्प बट्टि धनुष गजन पावतीजी लक्ष्मी जी घाँस का छपनारी रूप देवनागो के विमान चलन में चमकदार योजना घाँस का और हमारा ध्यान अवश्य आकर्षित होता है। पुष्प बट्टि, गजना घाँस की विधियाँ विचारणीय बात हैं। मंगल का भरपूर प्रयोग हम इसमें मिलता है। मंगल कनक धूम्रगोडा (जुमा बसने की प्रथा) घाँस का आभाम तत्कालीन सामाजिक स्थिति का सत्य में सहायक मिश्र होते हैं। यहाँ नाटकीय दृष्टि से तुलसीदास 'पावतीमंगल' भी विचारणीय है। इसमें शिवजी के कुरूपकृति का अतीविक शक्ति से सुन्दर रूप में परिणत हो जाने का भी चमकदार निरूपित किया गया है।² सही माने में जानकी मंगल में कही बरकर सवान प्रधान रचना पावती मंगल है। इसमें ब्रह्मचारी (शिव) और पावती के सवाद पठनीय हैं। सप्त ऋषिया का आगमन भी अद्भुत नाटकीय दृश्य है। इसमें भी त्रेतायुग का विमान से आगमन (अवतरण) अनलाया गया है।

उपयुक्त प्रश्नों को स्पष्ट हुए यह मानने में आपत्ति नहीं होनी चाहिए कि तुलसी कृत जानकी मंगल गुढ़ रंगमंचीय नाटक नहीं है। हा उसमें नाटक के तत्त्व अवश्य विद्यमान हैं। प भीतला प्रसाद त्रिपाठी ने लिखे यह आधारभूत अवश्य रहा है। उहाँ ने दो प्रसंगों को चुनकर उसके तान बान को रंगमंचीय दृष्टि से बुना है।³ किन्ती का प्रथम नाटक उस ही रहा जा सकता है। क्योंकि उसमें लगभग सभी तत्त्व विद्यमान हैं। वह मना भी जा चुका है जबकि तुलसी कृत जानकी मंगल का कहा मंचित होने की सूचना प्राप्त नहीं होती।

1 जानकी मंगल श्री गोस्वामी तुलसीदास स 2014 प्रथम संस्करण प 44

2 पावतामंगल श्री गोस्वामी तुलसीदास प 32

समय सार नाटक

इसके रचयिता बनारसीदास जैन (1636 ई.) माने जाते हैं। यह नाटक पद्यबद्ध है। संध्यामिक पद्यग्रंथ कहना अधिक उपयुक्त है। इस ग्रंथ की कई टीकाएँ हुई हैं। बनारसीदास जी का समयसार नाटक मूल ग्रंथ 'समय पाहुँद मुनि प्रमृतपद' का अनुवाद कहा जा सकता है। यह नाटक धर्म में विभाजित नहीं है और न स्वात्मिक गति में ही है। स्पष्ट है यह एक श्रव्य धर्मग्रंथ है। अतः अभिनीत नाटकों के विचार में यह सुग्राह्य नहीं है।

आनन्द रघुनन्दन नाटक

महाराजा वपुराज सिंह के पिता महाराजा दिव्यनाथ सिंह कुल नाटक 'आनन्द रघुनन्दन' को धर्म विद्वानों ने हिन्दी का प्रथम मौलिक नाटक स्वीकार किया है। डा. गिरीश रस्तोगी लिखते हैं—यह हिन्दी नाटक साहित्य का प्रथम मौलिक नाटक माना जाता है। कपोपकचन रंगसक्त पद्यांश नादीपाठ प्रस्तावना, संधिया का प्रयोग आदि के कारण रामचंद्र शुक्ल ने इसे हिन्दी का प्रथम मौलिक नाटक कहा है।¹ आचार्य रामचंद्र शुक्ल ने व्यस्त अपनी कसीटी के अनुसार आनन्द रघुनन्दन को हिन्दी का प्रथम नाटक स्वीकार किया था। श्री रस्तोगी ने शुक्लजी के कथन को स्वीकार करने के साथ-साथ यशवत सिंह का प्रबंध चंद्रोदय को भी रचनाक्रम के अनुसार हिन्दी का प्रथम नाटक कहा है² क्योंकि इसमें रंग सकेत गद्य में है और यह राजभाषा का गद्य पद्य मिश्रित सुंदर अनुवाद है। डॉ. रस्तोगी की यह उक्ति भी विचारणीय है—'आनन्द रघुनन्दन' या 'नहुष' नाटक को चाहे अब तक हिन्दी का प्रथम नाटक माना जाता रहा हो किंतु साथ यह है कि भाषा स्वरूप और नाट्य शक्ती दोनों दृष्टि से यह हिन्दी का प्रथम साहित्यिक नाटक मानना उचित प्रतीत नहीं होता। बल्लुन यह हिन्दी नाटक के पूर्व रूप हैं जिनमें महाकाव्य में प्राप्त नवा स्था की समान नाटकीयता है किंतु नाटक के वस्तुतः नहीं हैं। मधुर नाटकों के उपरान्त नाटक परम्परा को बनाए रखने तथा हिन्दी के साहित्यिक नाटकों के उदय में उनका महत्वपूर्ण सहयोग आवश्यक है अतएव सच्च मान में भारतेन्दु हरिश्चंद्र को ही हिन्दी का प्रथम नाटककार कहा जा सकता है तथा उनका विद्या सुंदर नाटक ही हिन्दी का प्रथम नाटक माना जा सकता है (अतः ही उसे वगैरा नाटक का ध्यानुवाद कहा

1 हिन्दी नाटक मित्रात और विमर्श डा. गिरीश रस्तोगी, पृ. 66

2 वहा, पृ. 66

जाय) क्योंकि इसी नाटक के द्वारा भारद्वाज जी ने हिंदी नाटक के लिए उपयोगी शैली का निर्धारण किया और आधुनिक नाटककारों का मार्गदर्शन किया।¹ भाषा स्वरूप एवं नाट्य क्षमता के आधार पर डा. रस्तोगी उपर्युक्त साहित्यिक नाटकों में कभी आनंद रघुनंदन को हिंदी का प्रथम नाटक स्वीकार करते हैं तो कभी नट्य और कभी विद्या सुन्दर को क्योंकि उनके अनुसार रंगमंच का पूरा व्यापक अर्थ ही अभी स्पष्ट नहीं है।²

डा. रस्तोगी के मतानुसार 19 वीं शताब्दी की साहित्यिक धारा ही हिंदी रंगमंच की आधार शिला हो सकती है इसका अर्थ यह है कि वे धार्मिक अथवा लोक साहित्य (लोकधर्मी नाट्य परम्परा) को हिंदी का नहीं मानते। साहित्यिक धारा में प्रायः दो प्रकार के नाटक माने जाते हैं—1. मौलिक—2. अनुकृत। राजभाषा के नाटकों में पर्याप्त मौलिकता एवं अभिनेयता है। साहित्यिक नाटक न होने पर भी जन नाटकों की परम्परा को अनुकूल रखने में उनका महत्वपूर्ण योग है। अतः सिद्ध है कि यही हिंदी नाटक का पूरा रूप है। यह भी स्पष्ट है कि हिंदी नाटक तथा रंगमंच का उद्भव संस्कृत नाटकों के पद्यात्मक संवाद एवं संस्कृत के नाटकीय वाक्य से हुआ है।

इसके अतिरिक्त श्री रामलखन शर्मा ने आनंद रघुनंदन को हिंदी का प्रथम प्रामाणिक नाटक कहा है।³ श्री डा. बच्चन सिंह को इसे अनेक नृत्यों के आवर्तन भी हिंदी का प्रथम नाटक मानने में आपत्ति नहीं है।⁴

डा. लक्ष्मी नारायण दुवे ने महाराज विश्वनाथ सिंह कृत आनंद रघुनंदन को हिंदी का प्रथम लिखित नाटक माना है।⁵ इसके प्रथम माने जाने के उन्होंने

1 हिंदी नाटक सिद्धांत और विवेचन डा. गिरीश रस्तोगी पृष्ठ 70

2 " " " " प्राक्कथन पृष्ठ 4

3 राजा रघुनाथ सिंह नहीं रघुराज सिंह धर्मयुग (27-4 69) श्री राम लखन शर्मा, पृष्ठ 7

4 हिंदी नाटक डा. बच्चन सिंह पृष्ठ 19

5 महाराजा विश्वनाथ सिंह कृत नाटक आनंद रघुनंदन हिंदी अनुशीलन वर्ष 22, भाग 3 4 जुलाई से दिसम्बर 1969 डा. लक्ष्मी नारायण दुवे, पृष्ठ 45 58)

कई प्रमाण भी दिए हैं। सबसे पहली बात तो उ होनी यह बही है कि आचार्य रामचन्द्र शुक्ल डा सोमनाथ गुप्त, डा शक्ति गोपाल पुराहित, डॉ भानुदेव शुक्ल आदि न भा इसी नाटक को हिन्दी का प्रथम नाटक स्वीकार किया है। श्री दुवे ने इस नाटक को प्रथम इसलिए माना है कि इसमें मौलिकता है नाट्य तत्व हैं युग चेतना का निर्वह है कथानक और नूतन प्रसंगोद्भावनाएँ हैं, पात्र और चरित्र चित्रण बचिष्य है, रसपरिपाक है यह प्राच्य प्रभावों को लिए हुए है इसमें पादचास्य और भारतीय परम्पराओं का समन्वय है दो विधियों का प्रयोग है—इनमें प्रति मानवीय शक्ति को निया रूप में न दर्शाकर नपथ्य का माध्यम चुना है। इसके राम अक्षतारी न होकर श्रेष्ठ मानव ही हैं—इन दो विधियों को आधुनिक बोध कहा गया है। इस नाट्य कृति में सस्मृत गीतों का अथानुकरण नहीं है—सस्मृत नाट्य पद्धति का अनुगमन भी है और उससे विद्रोह भी जिसके आधार पर लेखक ने इसे नातिकारी रचना माना है। इसमें काव्यत्व और संगीत भी है किन्तु उन्ही के छाया में नाट्य कला, प्रेक्षागृह तथा रंगमंचीय दृष्टि से यह नाटक अनेक दोषों तथा त्रुटियों से भरा पड़ा है—अनुमान तथा अपने विवेक से ही दशक काम चला सकता है—परन्तु नाटक में इसकी कोई संयोजना नहीं की गयी है—बड़े बड़े अनुष्ठान नाटक में बच्चों के खेल बनकर ही सिमट गये हैं।' श्री अजरस दास की उक्ति के अनुसार यह रचना नाटक कला की दृष्टि से किसी काम की नहीं और न इसका अभिनय ही हो सकता है इसका महत्त्व केवल इसकी प्राचीनता मात्र है। इसके मंचन के स्पष्ट प्रमाण कहाँ प्राप्त नहीं है अस्तु प्रथम रंगमंचीय नाट्यकृति का प्रश्न अभी तब अनुत्तरित है।

प्रबोध चन्द्रोदय

यह एक रूपकात्मक सस्मृत नाटक है जिसके मूल रचयिता हैं श्री दृष्टान् मिश्र। इसका रचना काल 11 वीं शती माना जाता है। हिन्दी में प्रबोध चन्द्रोदय के लगभग एक दर्जन अनुवाद या छापानुवाद हुए हैं। इसके आदि अनुवादक हैं श्री ब्रजवासी दास (1760 ई) ब्रज भाषा काल में यह नाटक बहुत प्रचलित हुआ। भारत में यह सादृष्ट यन्त्रालय बनारस द्वारा नुदित हुआ और स 1932 वि. में इस संपादित कर प्रकाशित किया गया। नाटक की भूमिका से स्पष्ट है कि इसका अभिनय भी हुआ था। यह छन्द (पद्यात्मक) अनुवाद है। पुष्ट प्रमाणों के अभाव में इस हिन्दी की प्रथम अभिनीत कृति स्वीकार नहीं किया जा सकता।

(2) प्रबोध चन्द्रोदय अनुवादक तानक दास (1789 ई.)

अनुवाद भजन भाषा में लिखित बलीराम कृत प्रबोध चन्द्रोदय का रूपांतर है। इसका अनुवाद्य विभाजन कथा और पात्र क्रम कृष्ण मिश्र कृत प्रबोध चन्द्रोदय के अनुरूप है। इस नाटक में नाट्य प्रणाली के स्फुट संकेत भी मिलते हैं जैसे कनात के पीछे नेपथ्य, ग्रीन रूम की व्यवस्था— आदि करी कनात इक स्थापन बनाबत काज।¹ इसके अतिरिक्त बाद्य यंत्र संगीत और अथ अभिनय सम्प्रधी रंग संकेत भी प्राप्त होते हैं।²

(3) प्रबोध चन्द्रोदय का भावानुवाद पार्ष्ण विहम्बना के नाम से भारतेन्दु द्वारा सन् 1873 में प्रस्तुत किया गया। जो भारतेन्दु नाटकावली द्वितीय भाग में प्राप्य है।

(4) प्रबोध चन्द्रोदय का एक अनुवाद अनाथदास द्वारा दिया गया है। यह कृति सन् 1883 में मधवल बिहोर प्रसन्न लखनऊ से प्रकाशित हुई है।

(5) इसके एक अनुवादक कवि गुलाबसिंह परमानंद स्वामी द्वारिका द्वारा सन् 1905 में प्रकाशित हुआ है।

(6) उक्त नाटक का एक अन्य अनुवाद महेश चंद्र प्रसाद द्वारा सन् 1935 ई. में पटना से प्रकाशित बताया जाता है।

(7) प्रबोध चन्द्रोदय के प्राचीन अनुवादक महाराजा जयवन्तसिंह (जोधपुर) माने जाते हैं। यह पद्यात्मक अनुवाद है जो स. 1695 (17 वीं सदी के मध्य) विरचित कहा जाता है। डा. सोमनाथ गुप्त के अनुसार इसका अनुवादन काल लगभग 1643 ई. है। यह मध्य पद्य पूरा श्रवण भाषा रूपांतर में माना जाता है।²

उपयुक्त अनुवादों से हम नाटक की लोकप्रियता स्वयं सिद्ध है तब प्रथम बार दार्शनिक प्रश्ना और मानवीय मनावृत्तियों का नाटकीय प्रणाली से प्रतिपादन हुआ है। किंतु यह नाटक मूलतः पद्यात्मक कृति है। साथ ही इसके मंचन का बहुत स्पष्ट प्रमाण प्राप्त नहीं है। अस्तु प्रथम मंचित नाटक के रूप में इसे मायता बनाए एक विलुप्त कल्पना है।

1 भारतेन्दु कालीन नाटक डा. गोपीनाथ तिवारी पृ. 185

2 An Extension Lecture on Development of Hindi Drama—

शकुंतला

प्रभिज्ञान शकुंतलम् के अनेक अनुवाद हिंदी में प्राप्त हैं। इनमें सबसे प्राचीन है कवि नवाज कृत शकुंतला काव्य नाटक (1653 1760)। यह रचना ब्रजभाषा में हुई है। इसके कई नामांतर भी मिलते हैं जैसे शकुंतला शकुंतला उपाख्यान।

यह चार अंकों में विभाजित है। इसमें तत्कालीन जन आदर्श वाली ग्रहण की गई है। यह भूत कृति का अविश्व अनुवाद न होकर मात्र भावानुवाद है। अनुवाद छंद बद्ध है। अस्तु मौलिक तथा प्रथम रंगमंचीय हिंदी नाटक के रूप में स्वीकार्य नहीं है। शकुंतला नाटक का दूसरा अनुवाद धौकल राम मिश्र (1799 ई.) द्वारा रचाया जाता है। यह भी काव्य नाटक है और कालिदास कृत प्रभिज्ञान शकुंतलम् का अविश्व अनुवाद नहीं है फिर भी इसका नाट्य विधान मूल कृति के अनुसार ही हुआ है। इसमें पश्चिमी रंग निर्देश भी हैं जैसे 'जब परना की छोट में सखिन मठित मो नारि,' 'परदा के पट टारि बहे सखी विदूषक छानि' आदि। सन् 1863 में राजा लक्ष्मण सिंह ने प्रभिज्ञान शकुंतलम् का अनुवाद शकुंतला नाटक नाम से किया। यहां पद्य में ब्रज भाषा का तथा गद्य में लड़ी वाली का प्रयोग है। डॉ. देवर्षि सनाढ्य इस नाटक को 'हिंदी का यथाय पहिला नाटक' मानते हैं।¹ यह नाटक भी पद्यगद्य अमीनिय ब्रजभाषा रूपान्तर है इसलिए यही स्वीकार्य नहीं है।

देवमाया प्रपञ्च

इसकी गणना कविवर देव रचित कृतियों में की जाती है। देव ने देव चरित नामक कृति में कृष्ण लीला का जो भक्ति भाव सम्पन्न बणन किया उसका प्रभाव इस नाटक में दखा जा सकता है। यहां भक्ति की भावमयता के साथ साथ वराह्य और आध्यात्मिक तत्त्व बोध भी उपलब्ध हैं इसी भाव भूमि पर 'देव शतक' कृति भी आधारित है। इस नाटक की प्रेरणा प्रबोध चन्द्रोदय से सिद्ध की गयी है। इसका रचना काल सदिग्ध है। फिर भी इसे 17 वीं शताब्दी के उत्तरार्ध में प्रतिष्ठित किया जा सकता है। विनाय विवरण अप्राप्त होने के कारण और

1 महाराज विद्वनाथ मिह्र कृत नाटक छानद रघुनन्दन हिंदी अनुगीतन वष 22 अथ 34 जुलाई दिसम्बर 1969 डा लक्ष्मी नारायण दुब, पृ 46

मुत्पत्त पद्य रचना हाने के कारण इसे प्रथम अभिनीत नाटक नहीं कहा जा सकता ।

प्रभावती

डा श्याम सुन्दर दास ने 'रूपक रहस्य' में प्रारम्भिक हिंदी नाटकों के विकास क्रम में प्रभावती नाटक का उल्लेख किया है और उसे नाट्य कला या नाटकीय तत्वों से किंचित परिपूर्ण भी घोषित किया है । किंतु घाज़ इस नाटक की विशेष प्रतिष्ठा नहीं है । इसके रचयिता देव कह गए हैं ।¹ प्राप्ति प्रमाणों व अनुसार श्री काशीराज की आज्ञा से इसका प्रणयन हुआ था । यह भी एक छत्र प्रधान प्रथम है । अस्तु रंगमंचीय हिंदी नाटकों के इतिहास में गण्यमान नहीं है ।

गोविंद हुलास नाटक

डॉ सिंह ने आनंद रघुनंदन से भी पूछा, गोविंद हुलास नाटक को स्थापित किया है ।² इस कृति में किसी लेखक का नाम नहीं दिया हुआ है । इसे 18 वीं शताब्दी की रचना माना गया है । इसमें प्रस्तावना सूत्रधार महयोगी नर कृष्ण सम्बन्धी कथानक, अथ गोप गोपी इसके पात्र एवं संवाद आदि का वर्णन है ।³ इसमें नाटक के अभिनीत किए जाने के संकेत भी मिले हैं । डा सिंह ने गोविंद हुलास नाटक को रूप गोस्वामी कृत विदग्ध भाषव नाटक (जो संस्कृत भाषा में है) का जीव गोस्वामी द्वारा कन्नड भाषा में रूपांतर माना है ।⁴ लेखक ने इसे नाट्य शास्त्र की दृष्टि से सर्वांगपूर्ण नाटक एवं सर्वांगसम्पन्न नाटक कहा है । इस नाटक की महत्ता इसलिये भी स्वीकार की गयी है कि यह नाटक गौडीय बङ्गाल भाषायों के उस शास्त्र और नाट्य शास्त्र दोनों के सिद्धान्तों का समन्वित रूप प्रस्तुत करता है । उक्त बङ्गाल भाषायों ने यह बयान भी किया था कि उनके सिद्धान्तों के

1 महाराजा विश्वनाथ सिंह कृत 'आनंद रघुनंदन' हिंदी अनुशीलन जुलाई दिसम्बर 1969 लक्ष्मी नारायण दुवे पृ 45

2 हिंदी नाट्य साहित्य और रंगमंच की मीमांसा डा चन्द्रकाश सिंह पृ 176

3 वही पृ 163

4 वही पृ 169 तथा 174

धनुस्न नाटक जिसे धीरे अभिनीत किए जाय । गोविंद हुसाम हिंदी में नाटक शास्त्र की उसी परम्परा का प्रतिनिधित्व करता है ।¹

इस नाटक को कहा अभिनीत किया गया था स्वरा विवरण अभी उपलब्ध नहीं होता । यह जन भ्रम है कि इस नाटक को दृग्गान में अभिनीत करने के लिए शंकर जी ने धाना ली थी ।

श्री कृष्ण चरितोपाख्यान

इस नाटक को भी विद्वानों ने जानकी मंगल से पूर्ववर्ती स्वीकार किया है । प्राप्त प्रमाणों के अनुसार यह काठमाण्डू में । सितम्बर 1835 में प्रायः 8 दिनों तक खेला गया था ।² इस नाटक में तीन भाषाओं का प्रयोग है—प्रबन्धी, ब्रज तथा संस्कृत । डॉ. शारदा श्री वेदालकार ने हिन्दुस्तानी भाषा एवं बोलचाल की खड़ी बोली का उल्लेख किया है । इसके लेखक का अभी तक पता नहीं लग सका है । यह भी धारणा है कि यह नाटक इन्द्र याज्ञ के अवसर पर नेवारियों द्वारा 1835 में खेला गया था । इसमें संस्कृत के श्लोक मंगलाचरण तथा देवताओं की स्तुति के लिए प्रयुक्त हुए हैं । इसके अतिरिक्त स्वयं स्वयं पर विहारी मिथित प्रगथी में निम्न दोहे भी हैं । गद्य व प्रगथी बोल चाल की खड़ी बोली में हैं । बाच बीच में कुछ नेवारी और पहाड़ी भाषा के शब्द भी प्रयुक्त हुये हैं । स्टेज का निर्माण नेवारी भाषा में ही मिलता है । इस दृष्टि से भी शङ्क है ।³

श्री धीरेन्द्र नाथ सिंह ने लिखा है— 8.5 ई. में कृष्ण चरितोपाख्यान के अभिनय के पश्चात् लगभग तत्तीस वर्षों तक हिन्दी में कोई मौलिक नाटक खेलने की कहीं सूचना नहीं मिलती । सिवाय यह है कि नाटक की यह परम्परा अभी भी नहीं । यह नाटक था या गम लीला । 130 अभिनयों की भीड़ । ऐसी स्थिति में हिन्दी रंगमंच को 33 वर्ष पूरा पसीटा कर न जाने का आग्रह क्यों? कवन 130 अभिनेता देख कर उसे नाटक न मानने में बाधति नहीं होनी चाहिए क्योंकि यह भी नाटक की एक विशेषता ही है । किन्तु प्रश्न रंगमंचीय तत्त्वों के समाज के कारण इस हिन्दी का प्रथम मंचित नाटक नहीं कहा जा सकता ।

- 1 हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की सीमासा आ कुबेर चन्द्रप्रसाद सिंह पृ 175-176
- 2 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास, पृ 18 एवं 686
- 3 वही पृ 687
- 4 जानकी मंगल साप्ताहिक हिन्दुस्तान 6-7-69 श्री धीरेन्द्र नाथ सिंह पृ 14

दातार दास्त्री कृत गोपीचंदारण्यन (सन् 1853)

डा गिरिजा सिंह का मत है कि श्री विष्णुनाम भाव की करजीत मराठी नाटक मंडली ने गोपीचंदारण्यन नाटक का मंचन 26 नवम्बर 1853 को बम्बई में किया। इस नाटक में मराठी के साथ साथ हिंदी का भी पुष्कल प्रयोग हुआ है। इससे प्रभावित होकर मराठी नाटककारों ने और बहुत से नाटक लिखे।¹ फिर भी इस शुद्ध हिंदी नाटक और हिंदी का प्रथम अभिनीत नाटक मानना प्रमाण पुष्ट नहीं है।

इंदर सभा और रहस्य

भाग्य इसका अमानत (सन् 1816-1858 ई.) कृत इंदर सभा का रचना काल 1853 ई. माना जाता है। बतलाया जाता है कि इंदर सभा गीतो भरा एक किस्सा था जो अमानत ने लिखा था। सबसे पहले यह गीति नाट्य मुशायरों में पढ़ा गया और बहुत प्रशंसित हुआ। प्रो. रिचर्ड के अनुसार दो वर्ष बाद (1855 ई.) में नाटक के कुछ प्रमियां ने बाजार में एक सप्ताह में मंच पर इंदर सभा गीति नाट्य पेश किया तो सारे सदन में इसकी धूम मच गई।² कहा जाता है कि नवाब वाजिद अली शाह (1847-87) ने इंदर सभा खेलने के लिए नखनऊ के कसर बाग में मंच बनवाया था और स्वयं ने अभिनय में भाग दिया था।³ श्री प्रबोध गार्गी ने भी वाजिद अली को एक निपुण कथक नर्तक संगीतज्ञ और साहित्यकार बतलाया है।⁴ यह भी बतलाया जाता है कि जब यह बाजार में खेला गया तो उसमें परियों का पाठ भी लड़कों ने किया था। यही तब कि नाम का नाम ही इंदर सभा हो गया। अमानत की इस कामयाबी से मुतस्मिर होकर और लोगो ने भी इंदर समाए निखीं।⁵ इंदर सभा के मंच के लिए शिवरंजन मिलता है कि सामन केवल एक परदा रहता था जिसे साल रंग में

- 1 हिंदी और प्रायोगिक भाषाओं में रंगमंच आदान और योगदान नागरी पत्रिका वर्ष 1 अंक 67 मार्च अप्रैल 1908 डा प्रज्ञात पृ 53
- 2 रंगमंच श्री बलवन्त गार्गी प 187
- 3 डा सामनाथ गुप्त प 17
- 4 रंगमंच श्री बलवन्त गार्गी प 185
- 5 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णाम पृ 201-203

रग लिया जाता था। दृश्य बदलने का प्रश्न नहीं था। एक बार मंच पर आ जाने के बाद राजा इन्द्र वही अथवा तब जमा रहता था। विभिन्न दृश्यों की सूचना पदों बदलकर नहीं गीतो व माध्यम से दे दी जाती थी। अभिनय का आरम्भ कविता पाठ से होता था।¹ कविता के बाद राजा इन्द्र अपना परिचय स्वयं देते हुए मंच पर उपस्थित होता और इन्द्र परियो व लिए आदेश देता। पात्रगण वस्तुषा, नौकर चाकरो नाटक का समय एवं कार्य व्यापार के ढंग की सूचनाएँ स्वयं देते थे। इस प्रकार मुख्य कथावस्तु का प्रयोग इस नाटक में हुआ करता था। पात्रों में इन्द्र (इन्द्र) उर्वशी, मनका आदि पोलराजपरी, सालपरी, सवूत्रपरी गुलफाम, कालादेव सालादेव आदि बन कर आते थे। एक पात्र के हस्त ही दूसरा पात्र मंच पर आ जाता था। कलाकार रागिनी के भाव को अभिनय द्वारा मंच पर प्रस्तुत करते थे। कभी कभी ये अभिनय करते करते एकदम पयरा जात और एक मीन भाँकी के रूप में स्तब्ध हो जात पृणतया चित्रवत्। गायको की एक मडली मंच के एक और घटो बठी रहती। राग समय और नियमों के अनुसार गायता जाता था।² बाजिद अली साहब व समय कलाकारों के पूर्वाम्यास (तारीम) की और विशेष ध्यान दिया जाता था। पात्रों के वस्त्राभरण कीमतों होने थे। वहाँ सामग्री विभाग का भी प्रबंध था। आगिक अभिनय जैसे पानी भरना स्नान करना मकान निकासना आदि के अभिनय वृत्त तान एवं भाव सहित किए जाते थे।³

जन साधारण की मानसिक स्थिति और सांस्कृतिक चेतना का यह हात था कि अनेक कुरान्तों व हान हुए भी इन्द्र सभा की लोक प्रियता बहुत बनी गयी।⁴ यहाँ तक की कुछ लखवा न इसे हिंदी का प्रथम व्यवस्थित मंच भी माना है।⁵ श्री कृष्णदास ने लिखा है कि इन्द्र सभा का स्वागत करने प्रेमियों के बीच अच्छा न हुआ। नीलमपरी, पाखराजपरी आदि शब्द उद्घट्टक। उन्हें पूरे नाटक में एक सस्तापन नजर आया जिन व बनावत न कर सकते थे। भास्ते दु हरिश्चंद्र ने

1 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदाम, प 214 215

2 रगमच श्री बलवन्त शर्मा प 186

3 वहाँ प 186 187

4 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदाम प 219

5 आधुनिक हिंदी नाटका पर आत्म नाटको का प्रभाव डा उपेन्द्र तारायण सिंह प 234

इंदर सभा के जवाब में बदर सभा' लिखा जो हरिश्चंद्र चट्टिका में खण्ड 6, सख्या 13 (जुलाई सन् 1879 ई में प्रकाशित हुआ)।¹

प्राचीनता की दृष्टि से इंदर सभा का महत्व होते हुए भी गुढ़ हिंदी रंगमंच के क्षेत्र में उस स्वीकार करना समिद्ध ही है क्योंकि वह कभी भी हिंदी नाट्य का भाग्य ग्रथवा अनुकरणीय नहीं बन पाया।

रहस को विद्वानों ने कथक जमा एक मूल्य माना है। इसे लीला नाट्य में स्थान दिया जा सकता है। इसके प्रस्तुतीकरण में उल्लेख्य अवश्य मिलते हैं।² पर इसे गुढ़ नाट्य रूप में प्रतिष्ठित किए जाने के तथ्य प्राप्त नहीं हैं।

नहुष

इसके रचयिता भारत-दु हरिश्चंद्र के पिता गोपाल चंद्र (गिरधर दास) 1857 ई.³ अथवा 1841 ई.⁴ माने गए हैं। भारते-दु जी इसे हिंदी का प्रथम नाटक मानते हैं।⁵ इसमें गुढ़ नाट्य रीतियां (पात्र प्रवेश रंग निर्देश, अभिनय भाषा आदि) का प्रयोग हुआ है। नहुष भाषा की दृष्टि से प्रयोगशील है यद्यपि यह भी ब्रज भाषा नाट्य परम्परा से सम्बद्ध है फिर भी यह छंद प्रधान नहीं है। इसमें काव्यात्मक प्रबंध वाली प्राप्ति होती है। बीच बीच में कवि स्वयं ध्वनि करने लगता है। इसकी प्रस्तावना नादी प्ररोचना कथोत्थात, भरतदास्य आदि विधान शास्त्र सम्मत है। इसी दृष्टि से विद्वानों ने नहुष को हिंदी का प्रथम नाटक घोषित किया है। वास्तव में इसके अतगत भारतीय नाट्य शास्त्र और पश्चिमी ट्रेजडी का सम वय गिछाई देता है किंतु पूर्ण रंगमंचीय कृति के रूप में इसे सिद्ध कर पाना कठिन है।

प० शीतला प्रसाद त्रिपाठी कृत "जानकी भगल" नाटक

यह नाटक भूलतः शीतला प्रसाद त्रिपाठी कृत माना जाता है। इस नाटक के 1868 में लेने जाने का एक प्रमाण प्राप्त हुआ है। आचार्य रामचंद्र शुक्ल ने

1 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास पृ 215-216

2 धर्मयुग 10 मई 70 श्री रणवीर सिंह पृ 21

3 साहित्य कोष

4 हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास। डा. सोमनाथ गुप्त, पृ 4

5 भारत-दु प्रभावली सम्पादक बजरत्न दास भा। I पृ 752

ज्ञानकी मंगल नाटक के मंचस्थ होने की तिथि 7 मई 1868 दी है¹ किन्तु यह मत इस ब्रिटिश म्यूजियम में प्राप्त फोटो कापी (4-4-1868) को इंग्लैण्ड के एन-स इन्स्टीटयूट में प्रकाशित) के अनुसार असिद्ध हो गयी है। सब प्रथम इस की सूचना इंग्लैण्ड में छपी, फिर लखनऊ के नवजीवन (31 मई 1968) धर्मयुग (4 अप्रैल 1968) श्री धीरेन्द्रनाथ सिंह द्वारा संपादित ज्ञानकी मंगल नाटक के रूप में (जून 1969) तथा साप्ताहिक हिंदुस्तान (6 जुलाई 1969) को प्रकाशित हुई।

उक्त चित्र के अनुसार 3 अप्रैल 1868 ई (वि स 1925) को यह नाटक सबप्रथम काशी के मंच पर अभिनीत किया गया। अनेक विद्वानों की मान्यता है कि यह काशी के बुलानाला स्थित बनारस थियेटर² में खेला गया था। डा सोमनाथ गुप्त ने भारनेन्दु के 'नाटक' निबंध के आधार पर यह तिथि 1862 लिखी है।³ श्री धीरेन्द्र नाथ सिंह इस नाटक का थियेटर रोल में काशी में अभिनीत होना मानते हैं। कुछ विद्वानों के निष्कर्षानुसार वाराणसी में स्थानीय कबीर चौरा स्थित जो राम स्वामी बाग है उसी में अस्थायी मंच बनाकर यह नाटक प्रस्तुत किया गया था।⁴

इस नाटक की निम्नलिखित बातें ज्ञातव्य है—

- (1) सूत्रधार का मंच पर आना और सत्कृत में नाडी पाठ करना बाद में एक अभिनेत्री से वार्ता के मध्य इस नाटक का प्रस्तुत करने का उद्देश्य⁵ बताना।
- (2) नेपथ्य में कोनाहूट ड्यून कर, सूत्रधार के द्वारा वक्ताओं को राम लक्ष्मण के वाटिका में प्रवेश होने की सूचना देना। इसमें लेखक ने सूक्ष्म कथावस्तु का प्रयोग किया है। इस घटना की लेखक ने धारण माना है। प्रथम दृश्य उद्यान का है।

- 1 हिन्दी साहित्य का इतिहास रामचन्द्र शुक्ल,
- 2 ज्ञानकी मंगल नाटक सम्पादक धीरेन्द्र नाथ सिंह, पृ 54
- 3 An Extension Lecture on Development of Hindi Drama पृ 8
- 4 नागरी पत्रिका (वर्ष 1 अंक 6 7, मार्च-मै 1968) पृ ८ -
- 5 ज्ञानकी मंगल नाटक सम्पादक श्री धीरेन्द्रनाथ सिंह (भूमिका) पृ 65

- (3) उद्यान में पावती प्रतिष्ठित हैं। पहले राम लक्ष्मण प्रवेश करते हैं। सीता की प्रतीक्षा करते हुए वाटिकाधिकारी से पूछ कर फूल तोड़ने लगते हैं। तभी सीता अपनी सहेलियों के साथ प्रवेश करती है और पावतीजा को पूजन समर्पित कर फूल तोड़ने में व्यस्त हो जाती है। उनमें से एक सहेली फूल तोड़ते श्री राम लक्ष्मण को देख जाती है और सीता जी के पास जाकर उनकी रूप चर्चा करती है। सीता मुन्बुद्ध भूल जाती है। कालांतर में श्री राम वही पहुँचते हैं और सीता के सौन्दर्य से विमुग्ध हो जाते हैं। कुछ देर बाद सीता अपनी सहेलियों की टोपी सहित प्रस्थान कर जाती है।

इस दृश्य की मंच सज्जा एवं अभिनय की स्थितियां कुछ लेना आवश्यक है। उद्यान का दृश्य संभवतः पर्दे का रहा होगा, और उसमें फूल तोड़ने का भावाभिनय किया गया होगा। राम के सौन्दर्य का सुनकर सीता की स्थिति और सीता को देखकर राम का विमुग्ध हो जाना—ये कुछ ऐसे अभिनय स्थान हैं जिससे इस नाटक के अभिनय प्रधान होने का अनुमान होता है।

दूसरा दृश्य राज भवन का है जहाँ देश विदेश के सुसज्जित राजा सीता जी को याहू कर ले जाने की इच्छा से प्रतीक्षारत हैं। धनुष उठाने में केवल राम ही सफल होते हैं। सीता का विवाह राम से कर दिया जाता है और तीसरे दृश्य में क्रुद्ध परशुराम प्रवेश करते हैं।

मंच सज्जा, वेष भूषा, रंगलेपन एवं अभिनय क्षमता का इस दृश्य से भी आकलन किया जा सकता है।

इस नाटक में कई रंगमंचीय तत्व हैं जैसे पात्र, मंच सज्जा वेष विन्यास, मुख विन्यास, मंच योजना, सूत्रधार नाटी से प्रस्तावना-कथानक-प्रधानता रंग-संकेत गद्यमय संवाद योजना गीत चमत्कार मञ्चयोजना स्वयं भाषण, संगीत, प्रमुख दृश्यादि। कहीं कहीं भाषा में क्षेत्रीयता का छुट है जैसे पृ 73 पर कल के स्थान पर "कलह, आधवी आदि का प्रयोग स्पष्ट है। वैसे सम्पूर्ण नाटक खड़ी बोली में है यह नाटक आर्य नाट्य मन्त्रा ने द्वारा 26 8 1876 को प्रयाग में एक बार फिर खेला गया था।¹

इंडियन मेस के अग्रेज समीक्षक ने इसे संस्कृत के हनुमन्नाटक पर

भाषारित माना है और डा. देवर्षि सनाइय ने¹ इसके कथानक को वात्सीकि रामायण से और तुलसीकृत जानकी मंगल से प्रभावित होकर लिखा गया बतनाया है किंतु श्री धीरेन्द्र नाथ सिंह ने² उक्तियों का मूढन करते हुए इसके कथानक का आधार रामचरित मानस के प्रथम मोपान को बतसात है और बबिताकसी तथा 'विनय पत्रिका' का उस पर प्रभाव निरूपित करते हैं और इस नाटक में जो कुछ नाटकरत्व दिखता है उसका श्रेय वे तुलसीकृत 'रामचरित मानस' को देते हैं। सम्झे सवादों के कारण इसकी सञ्च्यता में बाधा अवश्य उपस्थित होती है।³ कुछ काल्पनिक पात्रों (जिनका मानस में चित्रण नहीं है) का भी यहां समावेश किया गया है। उनके व्यक्तित्व प्रकाशन में भी कोई विशिष्टता नहीं पा पाई है। हा नायक के व्यक्तित्व के सामने अर्य पात्रों की अवमानना स्वाभाविक ही है। राम के कथन मानस की सीपाइयों के गद्यानुवाद जैसे हैं यथा मनोहर वक्ष लगे हुए हैं इन पर घातक कौकिना चकार इत्यादि पंखी बसी मीठी मीठी कोमियां बोन रहे हैं और देखो इसके मध्य में यह सरोवर कसा रमणीय है।

इस नाटक के प्रत्येक मध्यान्तर में संगीतज्ञ अपना कार्यक्रम प्रस्तुत कर वीरों का मनोरंजन करते थे।⁴ यह परम्परा हिन्दी रंगमंच में आज भी विद्यमान है। सम्प्रति यत्र संगीत, लघुहास्य, ऐकाभिनय आदि का उपयोग किया जाता है। विदेशी नाट्य परम्परा में सम्झे नाटकों के मध्य इसी प्रकार के लघु हास्य कथानक प्रस्तुत किए जाते थे जो एक-दूसरे के बराबर होते हैं। इसी प्रकार एक-ही नाटकों का प्रचलन प्रारंभ हुआ। भारत के पूर्णाली नाटकों के मध्यान्तर में संगीत और विदेशी पूर्णाली नाटकों के मध्यान्तरों के मध्य छोटे प्रहसन दशकों को बांधे रहते थे।

उपर्युक्त तथ्यों और तत्वों के आधार पर "जानकी मंगल" को हिन्दी का प्रथम मंचित नाटक मानना निर्विवाद सिद्ध होता है।⁵ इस नाटक को हिन्दी रंगमंच व प्रस्थान बिंदु कहा जा सकता है। इसकी प्रेरणा, प्रभाव, प्रवक्ता प्रतिश्रियावश-हित में अनेक प्रकार के साहित्यिक, असाहित्यिक पारसीक तथा लोक नाट्य, प्रणालि का जन्म हुआ और रंगमंच के इतिहास में विचारणीय है।

1 हिन्दी के पौराणिक नाटक डाँ. देवर्षि सनाइय प 121

2 जानकी मंगल नाटक संपादक श्री धीरेन्द्रनाथ सिंह प 61

3 वही, प 62

4 प 1

भारते-दुहित विद्यामुन्दर नाटक

डॉ० रस्तोगी भारते-दु के विद्यामुन्दर नाटक को हिन्दी का प्रथम साहित्यिक नाटक मानते हैं और भारते-दु को हिन्दी का प्रथम नाटककार।¹ साहित्यिक नाटक के माप दण्ड का निर्धारण करने के लिए उन्होंने नाटक में गद्य पद्यत्मक संवाह, नाटकीयता अभिनेयता पात्र-परिचय दृश्य परिवर्तन, पात्र प्रवृत्ति तथा स्वीकार किए हैं। उनकी दृष्टि में कृति चाहे अनूदित हो क्यों न हो जिसमें उपयुक्त तत्व विद्यमान हों वही कृति साहित्यिक कृति है। विद्यामुन्दर की साहित्यिकता और अभिनेयता पर संदेह न करते हुए भी, इसे प्रथम मंचित हिन्दी नाट्य कृति नहीं स्वीकार दिया जा सकता क्योंकि यह बंगाली का छायावाद है, मौलिक हिन्दी नाटक नहीं।

सरय हरिश्चन्द्र

भारते-दु कृत सरय हरिश्चन्द्र (1874 ई.) को आचार्य स्वामी सुन्दर दास बाबू बजरत्नदास आदि विद्वान हिन्दू का प्रथम नाटक मानते हैं। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल इसे अनुदित होने के कारण प्रथम नाटक मानने में आपत्ति प्रकट करते हैं।² इसके मंचन का जो प्रमाण प्राप्य है उसके अनुसार यह नाटक भारते-दु के द्वारा बलिया में खेला गया था और स्वयं भारते-दु ने उसमें हरिश्चन्द्र की भूमिका निभायी थी।³ बाद में दिसम्बर 1884 ई. में भी यह नाटक बलिया के दररी के मेले में खेला गया था जिसमें भारते-दु बाबू एक दण्ड के रूप में विद्यमान थे।⁴

कुछ विद्वानों ने इन्टर सभा गोपीचन्द और आस-छर आदि नाटकों को हिन्दुस्तानी का नाटक कहा है। अरबी पारसी एवं हिन्दी शब्दावली से युक्त नाटकों को हिन्दुस्तानी नाटक कहा गया है और अरबी पारसी विहीन शुद्ध सही बोली का हिन्दी नाटक। श्री रणवीर सिंह ने बाज़िद अली शाह के रहस्य 'राधा

1 हिन्दी नाटक सिद्धांत और विवेचन डॉ० गिरिग रस्तोगी पृ 70

2 महाराज विश्वनाथ सिंह कृत नाटक आनन्द रघुनन्द- हिन्दी अनुशीलन वर्ष 22 अंक 3-4 जुलाई से दिसम्बर 1969 डॉ० लक्ष्मी नारायण दुवे, पृ 46

3 नागरी पत्रिका वष 1 अंक 6-7 मार्च अप्रैल 1968 पृ 28

4 हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की मीमांसा डॉ० चन्द्रप्रकाश सिंह पृ 264

कहैया का बिस्सा" को भी हिन्दुस्तानी नाटक कहा है जिसका प्रस्तुतीकरण लखनऊ के देवर बाग में हुआ था ।¹

स्पष्ट है कि साधारण प्रेक्षकों को प्रबुद्ध करने के लिए हिन्दी धीरे-धीरे हिन्दुस्तानी की सहायता इन नाटकों को दी गयी है । वही वही प्रेक्षकविरोध भी है जैसे डा. भारद्वाज ने 'श्री कृष्ण चरितो पाख्यान' को भी हिन्दुस्तानी भाषा एवं लहजे बोली प्रुक्त कहा है ।²

श्री धीरेन्द्र नाथ सिंह ने 'कृष्ण चरितो पाख्यान' एवं 'राजा गोपीचन्द' को 'हिन्दुस्तानी हिन्दी' दोनों कहा है और यह भी बतनाया कि इन्होंने हिन्दी रंग परम्परा का कोई माग प्रशस्त नहीं किया ।³

वस्तुतः हिन्दुस्तानी कोई पृथक् भाषा नहीं, यह हिन्दी की ही एक शैली है । अतः इन्होंने हिन्दी मंच में ही ग्रहण करना युक्तिपूर्ण है । कुछ विद्वानों ने हिन्दी रंगमंच की विधा को साहित्यिक असाहित्यिक अथवा साहित्यिक असाहित्यिक में भी विभक्त किया है । एक विद्वान लेखिका (महणा कपूर) ने लिखा है—साहित्यिक रंगमंच की नींव रखने वाला प्रथम ऐसा नाटक, जिसने हिन्दी रंगमंच की परम्परा को आकार एवं गति प्रदान की कीर्तना प्रसाद त्रिपाठी कृत जानकी मंगल है ।⁴ इससे पूर्व अल्प आयोजन युक्त नाटक अथवा अभिनीत होते रहे होंगे । पर वस्तुतः जानकी मंगल ही एक ऐसा नाटक है जिसने हिन्दी रंगमंच को एक निश्चित रूप दिया है । वस्तुतः रंगमंच को साहित्यिक, असाहित्यिक रूपों में विभक्त कर के उसका अवमूल्यन करना है क्योंकि रंगमंच एक ऐसी बड़ी विधा है जिसमें साहित्यिक असाहित्यिक (साहित्यिक) सभी प्रकार की कलाएँ समाई हुई हैं । अतः अधिक से अधिक रंगमंच के दो मुख्य विभाग माने जा सकते हैं (1) अनभिनेय एवं (2) अभिनेय पक्ष । अनभिनेय पक्ष में नाट्य वस्तु के आबोध से लेकर उसके

1 धर्मदुर्ग (10 मई 1970) श्री रणवीर सिंह पृ. 21 ।

2 हमारी नाट्य परम्परा, श्री कृष्णदास पृ. 687

3 जानकी मंगल नाटक 'आत्म निवेदन', सम्पादक धीरेन्द्र नाथ सिंह

4 शत्रुघ्न साप उतारा स्वप्ने स्वप्ने (हिन्दी रंगमंच अन्तर्गत पत्रिका, अनामिका, कलकत्ता) में लिखित एक लेख 'हिन्दी का प्रथम अभिनीत नाटक जानकी मंगल से सम्बन्ध' ।

लेखन प्रकाशन आदि सम्पूर्ण तत्वों का अध्ययन किया जा सकता है। इसमें लेखन, परिस्थिति पारवश लेखन कार्य, द्रव्य व्यवस्था, भुद्रण प्रकाशन पाठक, प्रतियोगिता आदि विविध रूप सम्मिलित हैं किन्तु इसके बाद का पक्ष रंगमंचीय और अभिनेय पक्ष है। रंगमंचीय (अभिनेय) पक्ष में प्रदर्शन तत्व बहुत महत्वपूर्ण है। किसी भी कृति का कलात्मक प्रदर्शन हो सकता है किसी भी असाहित्यिक कही जाने वाली कृति अथवा लोककला (जिसका साहित्यिक, अथवा लिखित रूप उपलब्ध नहीं है) को भी मंच पर प्रदर्शित किया जा सकता है। अलिखित नाटक, लोक नृत्य और एकाभिनेय भिन्न-भिन्न प्रकार की बोलियाँ (जिन्हें अंग्रेजी में 'मिमिक' कहते हैं) आदि भी मंच पर प्रस्तुत होते हैं। अस्तु स्पष्ट है कि रंगमंच से असाहित्यिक अथवा अरंगमंचीय पक्ष को मृथक नहीं घोषित किया जा सकता।

कृति की अभीष्टता रंगमंचीय पक्ष का एक छोटा सा भाग है। उसके दूसरे पक्ष भी ध्यान देन योग्य हैं। वे हैं—निर्देशक पात्र चयन, पूर्वान्यास, अर्थ व्यवस्था मंच व्यवस्था, दशक प्रस्तुतीकरण और समीक्षा। अतः रंगमंचीय पक्ष इतना प्रबल एवं विनाश है कि नाटक को उससे मंचयंत्र किए बिना पूर्णता प्राप्त नहीं होती। दूसरी बात यह है कि नाटक केवल पदाजोयें तो एक समय में एक ही पाठक पर प्रभाव डालता है जबकि उसका प्रदर्शन हजारों दर्शकों को प्रभावित करता है।

इसलिए यदि हम प्रदर्शन तत्व को ही मापदण्ड मान कर चलेंगे अथवा लिखित नाटक को ही रंगमंच का मूल रूप मान कर उसे हिन्दी का प्रथम रंगमंचीय नाटक घोषित करेंगे तो यह ग्राह्य समझ नहीं होगा। अस्तु यह कहा जा सकता है कि हिन्दी रंगमंच के कई तत्व 12वीं शताब्दी में प्रकट हो गये थे जो घटते-बढ़ते 15वीं 16वीं शताब्दी तक पहुँचे और पुनः सीला रंगमंचों के रूप में पूर्ण रूपसे प्रकट होकर हमारे सामने आए। डा. कु. चन्द्र प्रकाश सिंह जी ने लिखा है कि हिन्दी नाटक का उद्भव पद्महवी और सोलहवीं शती में लोक वर्गी नाट्य परम्परा के नव्योत्थान का सहारा पाकर रासलीला और नीटकी जैसे अभिनेय रूपों के उत्सव में सीला नाटक आदि के रूप में हुआ।¹ 15वीं से 19वीं शताब्दी तक हिन्दी की यह परम्परा हम सीला नाटकों में निचाई देती है। इसके उत्तरार्ध में भारते दु का उदय होता है जहाँ से हिन्दी रंगमंच की दिशा सही रूप में उभर

कर सामने आती है। व्यवस्थित नाट्य लेखन तथा नियमित रंगमंच का आरम्भ निःसंदेह भारत दुःख से माना जायगा फिर भी हिन्दी रंगमंच की नींव बड़ी पुरानी है। अलिखित नाटकों और अनुलिखित रंगमंचीय प्रदर्शनो को भी इस अध्ययन सीमा में स्वीकार करना समीचीन नहीं होगा। निम्न यह है कि प्राप्त प्रमाणों के अनुसार हिन्दी रंगमंच अर्थात् हिन्दी की मौलिक नाट्य कृति का प्रथम अभिनय 'जानकी मंगल नाटक' (1868 ई.) से हो सिद्ध होता है।



हिन्दी का पारसी रगमच

पारसी रगमच का अर्थ है—पारसी कलाकारों द्वारा स्थापित अथवा पारसी नाट्य कला से उत्प्रेरित मंच। यह मंच भारतीय और फारसी कथाओं, परम्पराओं और रंग शिल्पों का समन्वयकर्ता है। इसकी सृष्टि यह कि भारतीय जनता के लिए हिन्दी भाषा के माध्यम से हुई अतः यह हिन्दी का ही मंच कहा जाएगा।

विद्वानों के मतमतान्तरों का अध्ययन करने से पारसी रगमच का आदिकाल निर्धारित किया जा सकता है। इसलिए उनके विचारों को यहाँ पर उद्धृत करना आवश्यक है। बहुधा विद्वानों ने पारसी मंच के पूर्व बंगाली और गुजराती रगमच के विद्यमान होने की बात स्वीकार की है और इसीलिए बंगाली रगमच के बाद पारसी रगमच का जन्म हुआ बताया है।¹ अधिकतर विद्वानों ने पारसी रगमच का उद्गम स्थान बम्बई सिद्ध किया है और उसके मुख्य केन्द्र बम्बई, कलकत्ता और दिल्ली को माना है। इस संबंध में विद्वानों की उत्तिर्गता उद्धरणीय हैं—डा. गोविंद चातक और श्री कृष्णदास आदि विद्वानों ने पारसी रगमच का आरम्भ हदर सभा के प्रभाव से माना है।² डा. रमोनी न. डा. रणधीर उपाध्याय की शोध को स्वीकार करते हुए 1867-68 ई. में गुजरात के सुप्रसिद्ध नाटककार एवं पत्रकार के लुशक मवरोजी नाबराजी द्वारा बम्बई में मस्थापित विकटारिया नाटक मंडली

1 हिन्दी नाटक सिद्धांत और विवेचन डा. गिरीश रस्तोगी पृ 110

2 प्रमाण नाट्य और रंगशिल्प डॉ. गोविंद चातक, पृ 255

हमारी नाट्य परम्परा। श्री कृष्णदास, पृ 203

की प्रथम नाट्य संस्था माना है। इस नाटक मण्डली में दादा भाई दूठो, पुरगोद बाला, मेरवान बाजी बाबा नसबानजी परामजी भागन, पेस्तनजी परामजी मादन आदि कलाकार थे जिसका उत्थातिवाले 1862 माना गया है। किन्तु इससे भी पूर्व 1861 में एल्फिंस्टन नाटक मण्डली की उत्पत्ति बतलाई गयी है।¹ कुछ अन्य विद्वानों ने पारसी थियेटर का काम 1853 ही स्वीकार किया है जिसका प्रभाव भारतवर्ष में सब जगह पड़ा। इस साल के मतानुसार तिजारीती — 'जवसायी कौम (पारसी) ने 1853 में एफ् के बाद एफ् नाटक कम्पनिया को स्थापित करना आरम्भ कर दिया और दशकों के मन पसन्द नाटकों को लेकर मारे भारतवर्ष में अग्रण किया। इस तरह पारसी थियेटर किसी रंगमंच विशेष का नाम न होकर उन्हीं कम्पनियों द्वारा प्रस्तुत नाट्य आयोजनों की समवेत सजा है।'² इस प्रकार की मायता से 1853 में बहुत सी पारसी नाटक कम्पनियों के और उनके फले हुए बहुत से नाट्य आयोजना के होने का संकेत दते हुए (जिस पारसी रंगमंच कहा गया है) इस साल ने अंग्रेजी नाट्य प्रवृत्तियों के प्रभाव से धर्लकेंड यू धर्लकेंड कैरेणियन, कारोनेगन, थियेट्रोमल विक्टोरिया, थोरिजिनल आदि कम्पनियों के विवसित होने की बात कही है जबकि इस विचारवृत्ति से नम्र ने प्रथम और केवल एक ही नाटक कम्पनी का नाम 'पारसी नाटक मण्डली' बतलाया है जिसके संरक्षक दादा भाई नोरोजा थे। इन दोनों में से किसी विद्वान ने यह नहीं बनलाया कि वह प्रथम नाटक कौन सा था जो धवद्वार 1853 का अथवा सन् 1853 में कभी खेला गया? यह संकेत अवश्य मिला है कि आरम्भ में स्त्रिया नाटक देखने नहीं आती थी फिर उनके लिए विशेष पैमिसी गो किए जाने लग। नाटक के शोकीना ने शेक्सपियर के नाटक अंग्रेजी में गुजराती में प्रस्तुत करने के बाद सुधारवादी दृष्टिकोण अपनाया और नये-नये प्रयोगों के साथ ईरानी भाषा के सामाजिक नाटक इरानी पोशाकों में प्रस्तुत किए।³ इन तथ्यों के आधार पर तो यही प्रतीत होता है कि 1853 में पारसी नाटक हुआ करते थे और पुरुष दशक वगैरे स्त्री दशक वगैरे अलग रूप में नाटक देखने आते थे अथवा विशेष पैमिसी गो का अभिप्राय यह भी

1 नागरी पत्रिका (अंक 6-7 1968) डा 'अज्ञात', पृ 104 एवं 107

2 'वह पारसी थियेटर वास्तव में क्या था' धमयुग (15 2-60) डा सन्धी नारायणलाल पृ 20

3 हिंदू टाइम्स कोर और पारसी थियेटर की वास्तविकता धमयुग (29 3-70) डा विद्याव्रता पृ 18

हो सकता है कि जिस दिन पमिली शो होगा उस रोज सम्भवतः भड़े नाट्य प्रदर्शन अथवा नाटकों का भड़े स्वरूप का प्रदर्शन नहीं किया जाता होगा और उस समय पारसियों का स्वतंत्र नाट्य प्रदर्शन के साथ साथ अंग्रेजी नाटकों के गुजराती और ईरानी रूपांतर भी प्रस्तुत किए जाते थे। कुछ भी हो जा रहा वीर उपाध्याय एवं जगि 18 रस्ताबी की पारसी रंगमंच के आरम्भिक काल (1867-68) की माता की उपयुक्त विद्वानों द्वारा समायोजन आवश्यक कर दिया गया है।

इस सदन में श्री बलवत्त गार्गी की उक्ति 'पारसी-प्राचीन ईरान के प्रति पूजक भावों से भी भारत आए' ¹ बहुत महत्वपूर्ण है। इस उक्ति की पुष्टि श्री नेमिचन्द्र जन के इस कथन से भी होती है कि पारसी रंगमंच 'हो क्षेत्र में मूलतः अजनबी या बाहरी और विजातीय था।' ² इससे यह अर्थ लगाया जा सकता है कि जब पारसी लोग भारत में आए तब 8 वीं सदी में भारत में मूलतः नाट्य प्रदर्शनों का उत्तर काल था और लोक नाट्यों के स्वरूपों के अतिरिक्त भी यज्ञ-तंत्र करने लग गये। प्रश्न यह उठता है कि 8 वां से लेकर 19 वीं सदी (1200 वर्ष) की अवधि में क्या पारसी लोगों ने कभी अपने नाट्य प्रदर्शन किए ही नहीं? क्या कि केवल कुछ-एक विद्वानों ने लिखा है कि 18 वीं शताब्दी के उत्तरार्ध में पारसी थियेटर्स की कुछ प्रगति थी, ³ किन्तु इस पारसी नाट्य परम्परा के काल क्रम का पता लगाना बड़ा मुश्किल प्रतीत होता है। सम्भव है कि उनकी पूर्व नाट्य परम्परा कुछ और ही रही हो और भारत में आकर धीरे-धीरे इन्होंने अपनी नाट्य प्रवृत्तियों में समायोजन कर लिया है। सम्भवतः 8 वीं से 19 वां सदी का काल पारसियों का भी नाट्यकाल रहा हो। इस अवधि में पारसियों का नाट्य-रम्भ काल निश्चित किया जा सकता है। सम्प्रति 1853 के हिन्दी का पारसी रंगमंच का आरम्भिक काल मान लेने में आपत्ति नहीं होनी चाहिए। इस प्रकार पारसी रंगमंच का कुल 8-10 थियेट्रिकल कम्पनियाँ का हिन्दी रंगमंच का मूलपाठ करने का श्रेय मिलता है।

पारसी नाटक कम्पनियों द्वारा प्रदर्शित नाटकों की विषय-वस्तु अधिकतर पौराणिक अथवा धार्मिक ही होती थी, परन्तु बीच-बीच में हास्य (कॉमेडी) अथवा

1 रंगमंच श्री बलवत्त गार्गी पृ 169

2 रंग दर्शन श्री नेमिचन्द्र जन पृ 199

3 हिन्दी नाटक डा बच्चनसिंह पृ 18

प्रहसनों को प्रस्तुतकर दशकों में व्याप्त बन्दूकवादी शान्ति करने का प्रयास ¹ भी किया जाता था। दूसरे दृश्य का जमाना के लिए भी बीच-बीच में प्रहसनों का प्रयोग किया जाता था। इन नाटकों में अधिकतर पौराणिक और सामाजिक सुधार सम्बन्धी कथावस्तु होती थी। ² जनता में अधिक लोकप्रियता प्राप्त करने के लिए पारसियों ने तत्कालीन प्रयुक्त लोक भाषा (हिंदुस्तानी) का प्रयोग किया, इसीलिए श्री नारायण प्रसाद 'बताव' हुए महाभारत में लिखा है —

न छानिम उठू, न ठेठ हिंदी, जमाना गोया मिरि जुनी ने।
अलग रहे दूध से न मिसरी, डली-डली दूध से धुली हो। ³

पारसी रंगमंच के स्त्रोत

पारसी रंगमंच में कई कलाओं का सम्मिश्रण है। अतिमानवीय दृश्य परिभाषना को शक्तिपीरियन रंगमंच से ग्रहण किया गया है। ⁴ नाट्य प्रदर्शनों के बीच-बीच में प्रहसनों का प्रदर्शन पाश्चात्य एकाकी की उद्भूत सम्मेली विचारधारा को स्पष्ट करता है।

महोपन का कारण भी इहीं प्रहसनों का ठहराया गया है। ⁵ पारसी रंगमंच में पूरे इंगली, मुजरासी और मराठी रंगमंच का थोड़ा सा इतिहास मिल जाता है। कदाचित् इसलिण साधन विहीन (पारसी) रंगमंच न मराठी एवं अंग्रेजी साधना की शिक्षा भी और इसी प्रकार पारसी पियेटर ने नाटक के अन्त में 'फास' दिखाने की पद्धति को विष्णुदास भावे की नाटक पद्धति से अपनाया था। ⁶ यहाँ तक कि मराठी नाटककारों, (राम गणेश बल्करे आदि) को नाट्य इतिहास का पारसी हिंदी नाटककारों बताव आदि पर सीधा प्रभाव पड़ा है। इसके लिए गढ़करी के पुष्प प्रभाव और प. बताव के 'जहरी सा' का तुलनात्मक अध्ययन करणीय है। पारसियों ने तो अंग्रेजी की अभिनय गंगा का भी भीसा और

- 1 हमारा नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास पृ 613 614
- 2 हिंदी नाटक सिद्धांत और विवेचन पृ गिरीश रत्नोभा पृ 113
- 3 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास पृ 613
- 4 हिंदी नाटक डा बच्चनसिंह पृ 18
- 5 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास पृ 614
- 6 धर्मपुत्र (29-3-70) डा विद्यावता पृ 18

मनभा ।¹ पारसी नाटक की मुख्य श्रोत थी पारसियों की निजी बुद्धि वयोर्विह होने भारत में रहते हुए भारतवासियों की प्रवृत्तियों एवं मन-स्थितियों की नज़र पाली और इससे घनापाजन करके उदरपूर्ति का माध्यम प्रशस्त किया । उन्होंने पाया कि भारतवासी नाटक देखने के बड़े शौकीन हैं अतः उन्होंने तत्कालीन रंगमंचों से विविध तत्त्व ग्रहण किए—अग्नेजो से चमत्कार प्रदर्शन एवम् प्रहसन तथा हिन्दुओं की मनावृत्तियों के साथ तादात्म्य स्थापित करके सामाजिक और ऐहिक कथानकों से उन्हें सजोया और तकनीक बंगाली, गुजराती, मराठी रंगमंचों से प्राप्त कर ली—उन्होंने अपने इस कलात्मक व्यापार को विकसित किया । उनका यह साहित्यिक या कलात्मक व्यापार पारसी व्यापार की जगह शन शन पारसी रंगमंच के रूप में प्रचलित हो गया । पारसियों ने स्पष्ट कहा है कि हम यहाँ रुपये पदा करते आए हैं, कुछ साहित्य भण्डार भरने नहीं । देशाद्वार और समाज सुधार का ठेका हमन नहीं ले रखा है । हम तो जिसमें रूपा मिलेगा, वही करेंगे ।² स्थिति से मंच आए विधियों ने जिस प्रकार भारत में अनेकों व्यापारों को खूब बढ़ाया है, उसी प्रकार पारसियों ने भी यह साहित्य व्यापार बढ़ाया जिसे घाने चलकर साहित्य विधा स्वीकार कर लिया गया ।

अपने नाट्य व्यापार की वृद्धि के लिए उन्होंने साप्ताहिक बलि अपनाई । इस बटोर बलि द्वारा उन्होंने लोक नाट्यों से भी बहुत कुछ ग्रहण किया और वस्तुतः हिन्दी रंगमंच (रामलीला कृष्ण लीला) की भी शरणा ली । पारसियों के नाट्यों में गद्य के साथ साथ पद्य का प्रवेश प्रायः नोट किया पद्धति पर आधारित है । श्री कृष्णदास ने लिखा है कि बोलते बोलते फौरन ही कविता प्रारम्भ हो जाती है ।³ चुटील सबान बोलते बोलते पद्य में बोल जाना अथवा शेर सुना देना⁴ भी लोक नाट्यों के साथ साथ मुसलमानी प्रभाव होता है । मध्ययुग में मुस्लिम साम्राज्य का सांस्कृतिक प्रभाव था । उनके शेर शायरीयुक्त साहित्य को बहुत अधिक मात्रा में पारसियों ने अपनाया था । यही कारण था कि 'शीरी फरहाद' 'लला मजदू' जैसे नाटक भी प्रस्तुत किये जाते थे । यहां तक कि हल्की निम्न के शेर भी अपनाये

1 घमयुग (29-370) डा विद्यावती पृ 16

2 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास पृ 615

3 वही, पृ 610

4 हिन्दी नाटक सिद्धांत और विवेचन डा गिरिश रस्तोगी पृ 114

गये और 'मिलवर क्रिय' जैसे नाटकों में कुछ इस प्रकार की तुक बंदिमों का प्रयोग भी किया गया है जैसे —

देदे घाना घर भर प्याला, पीने वाला हो मतवाला ।

बादल बरसे काला-बाला, पूना भावों में गुस्ताला । ¹

इनके नाटकों का आरम्भ प्रायः संस्कृत नाटकों के नावी पाठ या अंग्रेजी के कोरस अथवा लोकनाटकों की बदन्या के समान पद्य से ही होता है । उदाहरणार्थ—

हर-हर महादेव शंकर त्रिपुरारी ।

अम्म अग मुजग लाल तिलक चंद्र शोभित भाल ।

नाटकों का अंत भी प्रायः गीत के साथ किया गया है । स्पष्ट है कि संस्कृत नाटकों की 'भरत नाट्य' पद्धति को इन नाटकों में ग्रहण किया गया है । ² पारसी सवाद योजना पर हिन्दी के नाट्यों की स्पष्ट छाप द्रष्टव्य है । यथा—

राजकुमारी — आपका निवास स्थान ?

भागीरथ — पास में प्रेमी हो तो स्वयं उद्यान, नहीं तो उजड़ा मैदान ।

राजकुमारी — आपका नाम ?

भागीरथ — प्रेम में बदनाम ।

इस प्रकार की सवाद योजना केशव आदि कवियों में भी प्राप्य है । लीला रगमच के बाद और पारसी रगमच के पूर्व हिन्दी रगमच अपनी बिखरी स्थिति में दिखाई देता है । नाटककार और प्रस्तुतकर्ता दोनों की अपनी अलग और अपनी स्थिति है । यह हिन्दी रगमच का शकव काल है । डा लक्ष्मीनारायणलाल का कथन है कि इस शिगु को अह्मदारी पिता (नाटककार) और अपनी सहिष्णु बाजारू मा (प्रस्तुतकर्ता) से ऐसा निमग्न परिस्थिति मिला कि समाज से इसे पारसी कलायालय में जाना पड़ा । ³ पारसी रगकर्तृव्यों ने इस स्थिति का साम ठठाया और नाटककार एवं प्रस्तुतकर्ता के मिलने से जो ख्याति प्राप्त हो सकती है उस प्रवृत्ति को अच्छी तरह समझा और अपनाया । यही कारण है कि पारसी कम्पनियों अच्छा नाटकवार रखने के लिये अब हमारे से ठकवर जाती थी । ⁴

1 हमारी नाट्य परम्परा थी कृष्णलाल पृ 611

2 हिन्दी नाटक सिद्धांत और विवेचन डा गिरीश रतनजी पृ 114-115

3 रातरानी-भूमिका डा लक्ष्मी नारायण लाल पृ 11

4 रगमच थी बलवन्त गार्ग पृ 170

पारसी रंगमंच के स्त्रोत व सम्बन्ध में यह कहा गया है कि पारसी नाटक यूरोप की नाटकीय तकनीकों और भारतीय लोक नाटकों स्वामी जुलूस-भाकियों की खिचड़ी था।¹ वास्तव में यह मंच भारतीय ईरानी और यारूपीय कला का संगम है। हमने संस्कृत नाट्यशास्त्र के पद्यात्मक संवाद ग्रहण किए अंग्रेजी नाटकों का कुतूहल रोमांच और ट्रेजडी शिल्प स्वीकार किया और फारस की कथाएँ भी अपनाई। इसमें भारतीय परम्पराओं पर विदेशी संस्कार अंकित किए अथवा विदेशी वस्तुओं को भारतीय परिदृश्य में घटित किया। तात्पर्य यह है कि इस नाट्यमिश्रण ने तत्कालीन जनरूप के अनुकूल कई कलाओं वस्तुओं और शिल्पों का सम्मिश्रण करके एक पृथक् मस्यान स्थापित किया जो, हिन्दी रंगमंच का एक नया प्रयोग तथा प्रकार सिद्ध हुआ।

पारसी रंगमंच के मूल तत्व

कथावस्तु—

इन नाटकों के कथानक अधिकतर पौराणिक एवं धार्मिक होते थे। “गंगा अवतरण”, गणेश जन्म, ‘कृष्ण सुगमा’ महाभारत, मत्स्य हरिश्चन्द्र, मूरदास सीता बनवाम, मधुर मुरली, शवण कुमार धर्मा बालक, और अभिमन्यु आदि नाटक अधिक मात्रा में खेले जाते थे। इसके अतिरिक्त ग़र सायरी प्रधान रोमांचक कथानकों से परिपूर्ण नाटक जैसे गद्दीदेनाज भीठी छुरी ख्वाब ग़द्दी घाग तेगे सितम, मिनवर ग़िंग हीर राभा नन्दा मजनु शिरी फरहाद आदि भी खेले जाते थे। पारसियों का सबसे बड़ी विशेषता यह थी कि उन्होंने अपनी नाट्य कम्पनियों के नाम ता अंग्रेजी के अनुकरण पर रखे किन्तु नाटकों के कथानक भारतीय जीवन से ग्रहण करते थे। पारसी नाट्य प्रदर्शन का प्रारम्भ कोरस से होता था कविता तथा गीतों की अनावश्यक भरमार और अनुशासनहीन भाषा की भी प्रधानता थी। शेरसफियर के अनुकरण पर दोहरे कथानक की यात्रा भी की जाती थी। अब के लिये ‘एक न’ का प्रयोग भी किया जाता था।² इन नाटकों के कथावस्तु के विषय में कहीं विशिष्ट चर्चा नहीं मिलती। इनमें कथावस्तु नाममात्र की होती थी। चमत्कार प्रदर्शन ही मुख्य माना जाता था। लेखकों की रूपा मायता रही

1 रंगमंच श्री बनवन्त गार्गी पृ 171

2 हिन्दी नाटकों की शिल्प विधि डा गिरिजासिंह पृ 14

है कि "चमत्कार उर्हें नाटक के प्लोट उसकी भाषा, अथवा उस भावना के समक्ष में प्रगट नहीं था। उर्हें तो केवल अपनी दशक मण्डली में आश्रय उत्पन्न करने और इस प्रकार उर्हें अपना आहूत बनाये रखने की पुनः सवार थी। विनायकों में भी यह यह करते। नय सीन सीनेरी से मुक्त" नाटक दिखाना ही उनका ध्येय था।¹

पात्र—

पारसी थियटर के एक्टर के लिये गाना, नाचना, तलवार चलाने का ज्ञान आवश्यक समझा जाता था।² उसका कर-काठ और चेहरा मोहरा प्रभावशाली होता था। वह घण्टी गाने के बोलने का अभ्यास करता था। स्वर का विशेष ध्यान रखा जाता था। बड़े एक्टर किसी पराए व्यक्ति के हाथ से पान या कोई और छाने पीने की चीज नहीं लेते थे। एक्टर की आवाज ऊँची और धुरधुरी होती थी। दो-दो हजार दर्शकों से भरे हुए पण्डाल में एक्टर की आवाज आखिरी दशक तक भी साफ पहुँचती रहती थी। स्त्री पात्र का अभिनय करने वाले एक्टर लम्बे-लम्बे बाल रखते। दरबार में नाचने वाली सखियाँ छाटी आयु वाले छोकरे होते थे। मुख्य पात्रों के अभिनय के लिये एक्टरों की दाँव जोड़ियाँ होती थीं। एक अच्छी कम्पनी के पास 100 से 150 तक कलाकार होते थे।³ एक्टर खास खास पात्रों के अभिनय के लिये प्रसिद्ध हान थे।⁴ पुरुष कलाकार एवम् स्त्री कलाकार दोनों ही काम करते थे। था कृष्णदास ने मिस सुरशीद और मिस मेहताब जैसी सुप्रसिद्ध नर्तकियों की भी चर्चा की है।⁵ मिस वज्जन, शरीफा, पेशेंस कूपर आदि मादा थियेटर की प्रमुख स्त्रियाँ थीं, इसमें कुछ गौरी मेमे भी काम करती थीं। कभी कभी स्त्रियाँ पुरुष की भूमिकाएँ भी करती थीं। अधिकतर देखा गया है कि कम्पनी के मालिक भी कामदी त्रासदी के कुशल अभिनेता हों थे।⁶ उनमें गुरशद भी बल्ली वाला,

1 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास पृ 608

2 रंगमंच श्री सवदानन्द पृ 27

3 रंगमंच श्री बलवन्त मार्गी पृ 174

4 रंगमंच श्री बलवन्त मार्गी पृ 174-175

5 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास पृ 604 तथा नागरी पत्रिका वष 1, अंक 67 मार्च अप्रैल 1968 पृ 108

6 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास, पृ 604

कावसजी सटाऊ साहूराब जी मुनी बाई,¹ मास्टर पिदा हुमेन उफ शकर नरसी² आदि सफल अभिनेता और निदेशक रूप में प्रसिद्ध हैं। कुछ नाटक तो इन मुख्य अभिनेताओं के त्याग प्राप्त अभिनय व कारण ही चलते थे। श्री हद काशिकर ने हरीदृष्टि जोहर और श्रीदृष्टि हसरत व अभिनयों की चर्चा की है जो पारसी कम्पनियों से सम्बद्ध थे।³ डा उपेन्द्र नारायणसिंह ने जुबली कम्पनी (1877 ई) के सदस्य पे मिस जोहरा महताब आदि प्रसिद्ध नर्तकियों का उल्लेख किया है।⁴ मुनी बाई न सरस्वती निरजन सोता एवम् पावती की भूमिका में यश प्राप्त किया तो पिदा हुसन भी नरसी की भूमिका पर शक्राघात एवम् मन्त मोहन मालवीय जैसे महान् देशोद्धार द्वारा 'नर्मी' की द्वाधि से विभूषित हुए। यह भी पातल है कि कोई भी अभिनेता नशा करने मंच पर नहीं आ सकता था।⁵ उन्हें कड़े अनुशासन में रहना पड़ता था। कलाकारों की धैर्य की अच्छा मिलता था।

निर्देशक

पारसी कहानियों के निर्देशक अभिनय और अनुभव के परचात ही बनाये जाते थे। सफल अभिनय दीर्घकाल बाद निर्देशन का कार्य भार सम्भालते थे किन्तु निर्देशक बन जाने के पश्चात भी वे नाटक को नये कलाकारों के भरोसे नहीं छोड़ते थे। वे मुख्य भूमिकाएँ स्वयं ही निभाते थे।

पूर्वाभ्यास भी शुरू कराया जाता था। कलाकारों को अपने अभिनय को चमकाने प्रयत्न प्रशंसा प्राप्त करने हेतु पूर्वाभ्यास करते रहने की लगन थी। निर्देशकों की तत्कालीन जनरल का पता था अतः उन्हीं के अनुकूल वे नाटक का

- 1 नव बानु टी खरास साप्ताहिक लिटुस्तान (28-70), श्री युगल किशोर मस्करा पुष्प पृ 17
- 2 भारतीय रंगमंच का अप्रतिम अभिनय धर्मयुग (27-8-67) श्री युगल विशोर मस्करा प 18
- 3 नटराज नगर व नट नाटक और कलाकार नाकरी पत्रिका (वर्ष 1 अंक 6-7 मार्च अप्रैल 1968) प 93
- 4 आधुनिक हिंदी नाटकों पर आग्न नाटकों का प्रभाव डा सपेन्द्र नारायणसिंह प 235
- 5 द धर्मयुग (27-8-67) प 18

चयन करने थे। पारसी नाट्यपरिधा में हमें नाट्यरूप एवम् निर्देशक के घनिष्ठ सम्बन्ध का परिचय मिलता है। पारसी निर्देशकों ने नाट्य प्रस्तुतीकरण की जिम्मेदारी परम्परा के लम्बे गूँथ के बीच ग्रहण, समन्वय प्रयोग मिली जुली भाषा की विकसित किया वह आज भी विद्यमान है। नारी पात्रों का मंच पर लाने का श्रेय हमें पारसी निर्देशकों को है। हा प्रस्तुतीकरण का भद्देपन के दोषारोपण से वे बच नहीं सकते। यद्यपि यह सब व्यावसायिक वृत्ति और जनरुचि के कारण हो हुआ। फिर भी यदि निर्देशक चाहते तो जनरुचि से परितुलन ला सकते थे। पारसी निर्देशकों में 100-150 कलाकारों को अनुशासन में रखने की क्षमता थी और यही रूप आज चलकर हम पृथ्वीराज कपूर में देखते हैं। पारसी मंच पर पुराने निर्देशक तो थे ही किन्तु विद्वानों की मायता है¹ कि मुन्नी बाई भारत का प्रथम निर्देशिका भी थी जिन्होंने पारसी नाट्यकाल में अपने सफल निर्देशन में प्रगति पाई। एक भूमिका के लिए दो अभिनेताओं को तयार करने की सूझ भी पारसी निर्देशकों के पास थी जिसका प्रयोग वे प्रामेय करते थे।

दर्शक वर्ग

पारसी काल तक संस्कृत नाट्य परम्परा समाप्त हो चुकी थी। यद्यत्त लोक नाट्यों का प्रचलन प्रायः था। पर्वों के आयोजन के कारण दशकवर्ष का कला प्रेम कुछ दब गया था। नयी सामाजिकता के साथ साथ उठे अनारजन की आवश्यकता थी जिसकी पूर्ति पारसी रंगमंच ने की। कम का चित्रण करते हुए हा झाल ने दिखा है— 'भावनात्मक और मानसिक स्तर से यह एक और शुद्ध भारतीय, विशुद्ध हिन्दु होने का स्वप्न देख रहा था। दूसरी ओर सुदूर पूर्व के जीवन स्थानों की अपने आप में भर लना चाह रहा था, यह एक और सुधारक लिए तत्परा था। दूसरी ओर सबका मूँ के प्रति साक्षात्पित था²। गरीब स्थिति में पारसियों ने उठ जा कुछ भी दिखाया उसे उठें प्रशंसा एवम् रुचि का विषय माना। निर्देशकों का नाट्य विषय चुनने का दाय तदा माय में कम कर प्रयोग बिधि का पालन कुछ ऐसे प्रयोग थे जिसमें भारतीय दर्शक खो जाते थे।

1 'नेक बानु डी खराम' साप्ताहिक हिन्दुस्तान (28-70) का जुलै-अक्टूबर मसकरा 'पुष्प' पृ 27

2 वह पारसी थियटर वास्तव में क्या था? प्रमथुस (15-2-70) का मधुमी नारायण सात पृ 21

अधिकतर दशकों की यह स्थिति थी। दशक मण्डली इन अद्भुत दृश्यों को देखकर प्रायः चकित और मन मुग्ध हो जाती थी। अभिनय व गुण दोष आदि की परख तो पहन भी नहीं की जाती थी। फिर ये दृश्य तो उनकी सुघ वुध पुलाने में और समय थे।¹ बहुत बार साधनों के अभाव में नाटक खेलना असंभव हो जाता था क्योंकि उसके बिना दशकों के निराश होने की आशंका होती थी।² सभी दशक एक ही प्रवृत्ति के नहीं थे। कुछ ऐसे भी थे कि 'शिव' 'मुरार' सम्प्रदायी प्रदर्शन प्रसाद नहीं थे इनमें डाक्टर थीबो बाबू प्रमदानाथ हरिचन्द्र जयशंकर प्रसाद राय कृष्णदास भारत-दु हरिचन्द्र आदि का उल्लेख मिलता है।³ दशकों से बागीठ खजाखच भरे रहते थे। यहाँ तक कि जिनने दशक में दर बड़े होते उनसे दुगुने हाल बागीठ का बाहर में दर जाने का लिए बताव दिया देते थे। प्रायः बड़े बड़े लोग पारसी नाटक देखने आया करते थे। सम्राट् जाज पचम तथा रानी मरी⁴ गुरु शकराचार्य तथा मदन माहून मानवीय जैसे महान् व्यक्ति भी पारसी रंगमंच के दशक थे कि तु ये उच्च कोटि के दशक उच्च कोटि के ही नाट्य प्रदर्शन में दिखाई देते थे। स्त्री दशक वग आबुल हाता ही है, अतः पारसी नाट्य प्रदर्शनों (विशेषता धार्मिक नाटकों) में स्त्रियां मुख्य नायक जो भक्त नरसी आदि का अभिनय करता) के लिए प्रसाद चढ़ाती नारीयन भेंट करती थी।⁵ इस प्रकार हजारों की संख्या में दशक एकत्रित होते थे किन्तु अधिकतर दशक अल्पक थे। कदाचित् इसीलिए आचार्य शिवपूजन सहायन ने लिखा है 'हमारा समाज की जनता ही ऐसी बुद्धू है कि नाटक को धनधान्य की तरह सिर्फ तिलबस्तियों का एक सामान समझती है।'⁶

पारसी रंगमंच का शिल्प विधान

1 मंच निर्माण—

पारसी मंच में धार दग्वाज और गुप्त गत् विशेष रूप से होते थे ताकि किसी भी स्थान पर देवता या कोई चमत्कार अचानक प्रकट किया जा सके।⁷ अंशको

1 हमारी नाट्य परम्परा श्रीकृष्णदास पृ 609 610

2 रंग रत्न श्री नेमिचन्द्र जन प 48

3 हिन्दी नाटक मिहनात और विवचन-डा गिरीश रत्नोणी प 114

4 नव वानु डी घराने (साप्ताहिक हिन्दुस्तान 2 8-70) पृ 27

5 भारतीय रंगमंच का अन्तिम अभिनेता (धर्मयुग 27-8 67) श्री युगजिगीशोर मस्करा पुष्प प 18

6 हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की भीमास डा कुचन्द्र प्रकाशसिंह प 350

के लिए तीन चदरा एवम् तख्ता से पट्टाल बनाए जाते थे ।¹ पारसी नाटक मङ्गलियों के मंच नाटक की विषय वस्तु पर आधारित थे । उनकी लम्बाई चौड़ाई ऊँचाई तथा पत्र निर्धारण (पक्षवाइयों का लगाया जाना) परदों का प्रयोग सभी कुछ नाटक के कथानक पर निर्भर हुना अतः पारसी मंच निर्माण नाटक में बतलाय जान जाने चमत्कारों के अनुसृत बनाया जाता था । इसके लिए पश्चात् साधन जुटाए जाते थे । हैरत में डाल देने वाले प्रभावों का यहाँ होना आवश्यक था । व्यावसायिक होने के कारण अधिकतर पारसी नाट्य कम्पनियाँ शहर शहर घूम कर नाटक प्रस्तुत करती थी । अतः मंच निर्माण व्यवस्था से 10-15 दिन पूर्व इनके नाट्य प्रस्तुतीकरण सम्बन्धी विनायन प्रकाश में आ जाते थे । दगकों को आकर्षित करने का इनका यह मौलिक प्रयास सराहनीय है । साधारणतः पारसी मंच पत्र टूटे तथा ऊँची चट्टान मटक से युक्त पदों द्वारा सजाया जाता था ।² पारसी मंच बलियों, लम्बी और बाँसों से बनाया जाता था वह चतुर्भुज होता था संस्कृत मंच की तरह उसके कई विभाग नहीं किए जाते थे । दृश्य विद्या के परदे मुख्य थे । एक के पीछे और अनेक पदों मंच पर लग रहते थे । ये पदों अपनी लटक भटक के लिए प्रसिद्ध थे । सामान्य पदों के साथ बड़े या टूटने वाले फोर्-ड्रॉग पदों विशेष रूप से उपयोग में लाये जाते थे । पदों पर नई सीन और सीनरी के साथ टख्तों दृश्यों को भी विशेष महत्व दिया जाता था ।³ पारसी मंच में यू. एल्फ्रेड कम्पनी के मंच का चित्र प्राप्त होता है । उसका मंच की चौड़ाई (पक्षवाइयों के स्थान को मिलाकर) 70 फीट और लम्बाई 60 फीट रहती थी । मञ्जाकरण का माप इसमें अलग हुआ था । आगम निगम द्वार (Exit) से लेकर मंच के अग्रभाग तक 115 फीट लम्बाई तथा 60 फीट चौड़ाई रहती थी ।⁴

२ विन्यास —

जिमी नगर में नाटक कम्पनी के पहुँचने से पूर्व उसकी प्रेषित प्रणाम पत्रा दी जाती थी । यह उनका 'व्यावसायिक दृष्टिकोण' था । विद्वानों ने उनका विनायन का चित्रण भी किया है । नाटक कम्पनी के आने में कई मज्दूर पहले शहरी और कस्बों में बड़े बड़े रंगीन इश्तिहार लग जाते थे । इन पर इस तरह के वाक्य लिखे

1 रमच श्री बलवन्त भार्गी प 174

2 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास प 608

3 प्रमाण नाट्य और रमजिन्य-टा गोविन्द चातक प 256

4 मरा नाटक काल श्री राधश्याम कथावाचक पृ 156

होते थे—डाकू जो मृत बन गया था वण कुमार जो अंधे माता पिता की बहेंगी में उठाए फिरा राजकुमारी जिसने लकड़े भिखारा से ब्याह किया। मनका भण्डारा जिसने विश्वामित्र का तपभ्रम कर दिया। साथ ही बड़े-बड़े अंगारों में यह वाक्य भी लिखा हुआ होता था—दया पमाद करने वाले को हुवाला-ए पुलिम किया जायगा¹ जनता को इशतिहारों पत्रों से बताया और जताया (सचित्र) जाता था कि अंग्रेजी कम्पनियों में अंग्रेज मेमो व ड्रेस होते हैं स्त्री पुष्प एक साथ नाचते हैं 'जाग' की हरे ईरान सूरान की यमसिने बम्बई की परिया बलबत्ते की जागूरनिया उनम हिस्सा ल रही हैं। 'मशहरो मारुफ ड्रामा शोर पे आफाक' और मायनाज ड्रामा—सूब सूरत बला से नाटक की दुनिया में सहस्रका मचा दया जिसको स्टेज पर देख कर पोलक भ्रम-प्रश करने लगती।² ये विनायक पारसियों के नाट्य ध्यापार को बढ़ावा देने में बहुत सहायक सिद्ध हुए।

५. रंग प्रयोग—

पारसी रंगमंच में कई प्रकार के प्रयोग पाये जाते हैं जैसे बहु भाषीय प्रयोग मंच सज्जा प्रयोग चमत्कार प्रयोग आदि। पारसी कम्पनियों के प्रसिद्ध कलाकारों का सबसे पहली शिक्षा जसा देश बसी भाषा का ज्ञान कराया जाता ताकि लक्ष्मण नाटक के कथम का समझ सके। इनका यह प्रयोग इनकी प्रसिद्धि की आधार शिला रहा है। हिंदुस्तान में हिंदुस्तानी भाषा (न खालिस उर्दू न ठैठ हिन्दी)³ रगून में बर्मी भाषा बोलम्बी में सिहली भाषा⁴ का प्रयोग इसी के प्रमाण है। 'पापारियों को व ग्राहकों को अपना बनान अपना अपनी धार आकृष्ट करने व तरीक' हूटने हा पडने हैं। अत इनका भाषा सम्बन्धी प्रयोग एक सफल प्रयोग कहा जा सकता है। कलाकारों एवं निदेशकों को इसके लिए कितना परीश्रम करना पड़ता होगा यह एक विचारणीय प्रश्न है। भाषा का सीखना ही सब कुछ नहीं है उसका साथ उस बोलन में जो भटक (स्ट्रान्स) अपना शब्द प्रभय की आवश्यकता है उसका साधना भी अनिवार्य हो जाता है।

1 रंगमंच आ उलवत बाधी प. 170

2 घमघुग (15 2 70) डा तक्षमीनारायण लाल प. 20

3 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास प. 613

4 नक बानु डा खरात साप्ताहिक हिंदुस्तान (2 8 70) श्री युगल विशार मस्करा पुष्प प. 27

इस दृष्टि से पारसी रंगकर्मियों से क्यापि स्पर्द्धा नहीं की जा सकती और न ही कोई भय भावीय रंगकर्मों उनकी क्षमता तक पहुँच सकता है। यह दुप्परा काय है।

मंच नज्जा चमत्कार प्रयोगों के कारण स्वतः भावपूर्ण सिद्ध होती थी। मंच पर खम्भों के टूटन और उनमें सन्निविष्टताओं के निकलने के लिए अनेक साधन जुटाए जाते थे तपोवन और जंगल के दृश्यों के लिए यथायत्न भवन सज्जा होती थी। कुछ दृश्य परदों पर भी चित्रित होने के लिये नगर सड़क आदि। जयपुर में जब लला मज्नु मयबा औरी परहा नाटक देखे गए तो वहाँ जंगल के वास्तविक दृश्य प्रदर्शित किए गए। आज भी उस स्थान में सुरक्षित आडियाँ तथा फोमर इस अतीत स्मृति के साक्षी हैं। स्पष्ट है कि पारसी रंगकर्मों यथापि मंच सज्जा की ओर विशेष ध्यानशील थे। चमत्कार का योग उसे और भी प्रबल बना दिया करता था। कदाचिन् इसलिये कहा गया है कि सीन सीनगी से मुक्त नाटक स्थाना उनका ध्येय था।¹

श्री सवदान ने लिखा है "नाटक कम्पनियों के लिए मंच पर सड़क, जंगल मकान खिलना सम्भव था, सिर कटने और आदमी उड़ते यह दिखा सकते थे।"²

3 पारसी नाट्य चमत्कार —

चमत्कार प्रदर्शन तत्कालीन रंगमंच का एक अति आवश्यक भग माना जाने लगा था, इसलिये एक एक से बढ़कर रूप हमें दिखाई देते हैं। "यू अल्फ्रेड के और अभिमन्यु से जयद्रथ की मृत्यु पर वद्वन्ध का तपस्या करते हुए दिखाई देना, उसकी गोश में जयद्रथ का कटा हुआ शीश पहुँचना। वद्वन्ध का उठना और गाम के दुकड़े दुकड़े होकर पन जाना।" मयबा जयद्रथ के बड़े मिर का उठकर तपस्या करते हुए पिता की गोश में जाकर गिरना।³

महाभारत नाटक में दुश्शासन द्वारा द्रोपदी का चीर हरण और चीर का बराबर बन्त जाना परदे के भीतरी भाग में श्री कृष्ण भगवान का अन्त, चीर प्रदान

1 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास प 608

2 रंगमंच श्री सवदान प 21

3 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास प 609 610

4 हिन्दी नाटक सिद्धांत और विवेचन श्री गिरीश रस्नोमी पृ 113

करते दिखाई देना आदि ऐसी ही दृश्य है। याकुल भारत के बुद्धिमान नाटक में आधी चलती है। अधिकार में बिजनी की चमक और कड़क होनी है। बादल गरजते हैं। आकाश से तार उठते हैं। बड़ी-बड़ी भयंकर विचित्र नाटकीय मूर्तियाँ दिखाई देनी हैं। जिनके मुँह से आग और किमी के मुँह से माप निकलते हैं। अतिरिक्त में इधर उधर तीर चनते हैं। खम्भों के टूटन और उनमें पीछे से अभिनेताओं के प्रकट होने अथवा आकाश भाग से देवी देवताओं के आविर्भाव तथा पुष्प वर्षा के दृश्य तो बहुत साधारण मान लिए गये थे। य समय नुकूल प्रत्येक कम्पनी द्वारा दिखाये जाने थे¹। राघव्याम क्यावाचन इतने भक्त प्रह्लाद में हिरण्यकश्यप के ताज का गायन होकर प्रह्लाद के सिर पर आना हिरण्यकश्यप की तलवार का टूटना और उसका टूटा भाग बकुल में बिष्णु के हाथों में दिखाई देना² वस्तुतः रोमांचक दृश्य है इन नाटकों में स्वर्ग में उड़ते थे, पटाखा फटने पर सिंहासन और जंगल चलते थे। हीरो महल की दीवार पर से नदी में छलांग लगाता था। पुष्पक विमानों को हवा में उड़ाने और आकाश से परियों को उतारने के लिए अटिल यंत्र प्रयोग में लाए जाते थे। इस प्रकार चमत्कारिक दृश्य और युक्तियाँ उन्नीसवीं शताब्दी के सन्तान के डूरीलन थियटर का भड़कीली दृश्य सज्जा की सीधी नकल थी।³ किन्तु कुछ विद्वानों ने भिन्न किया है कि नाटकों में चमत्कारिक दृश्यों का प्रस्तुतीकरण इस रंगमंच का अपनी विशेषता थी।⁴

पारमो नाट्य-चमत्कार प्रयोग के सम्बन्ध में कुछ तथ्य ज्ञात हैं जैसे "स्टेज के बीच में एक लूमाँ रहता था—जिसका रास्ता सुरक्षित बनाकर भी रखा जाता था बिजनी की लौनी आंतर रहती थी। पथी में घस जाना या पथी से निकल आना इस रथ द्वारा होता था। देवी देवताओं का प्रकट होना और अतिरिक्त होना तो इस रथ द्वारा ही सम्भव था। इसके अतिरिक्त एक मशीन भी ऐसी रहती थी जिस पर बिठ कर पाठ करने वाले का ऊपर उठाया या नीचे गिराया जाता था। मशीन घुमाने वाला मशीन के पादों के माध्यम से घमाया करता।

हाथ सीन के पाम स्टेज मनजर रहता था वह एक चक्करी घमाया करता

1 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णलाल पृ 609-610

2 हिन्दी नाट्य सिद्धान्त और विवेचन डा. निगीश रस्तोगी पृ 113

3 रंगमंच श्री बलदेव शर्मा पृ 171

4 न. धर्मयुग (29-3-70) पृ 18

था, जो नक्की की पहिनेनुमा होनी थी और जिसकी आवाज ऐसी निरन्तर थी मानी कोई चीज बन रही है। मोन ट्रा सफर व ममान यहाँ चरानी घुमाई जाती थी। स्टेज मैनेजर हा हाथ मोन ठठाने गिराने की घटी बजाया करता था। डोर-वाली हकी भी घटी का सम्बन्ध मंच के ऊपरवाले बामा व मंचान से रहता था, जहाँ परना शीघ्रने और गिराने वाले एक ही आत्मो हाजिर रहने थे। स्टेज मैनेजर की घटी पर वे पर्से उठाने गिराने का काम करते थे। उन हाजिर रहने वाले बम-बागियों की मोररी बड़ी जिम्मेदारी की थी। बिजली का एक ऐसा स्विच भी स्टेज मैनेजर के पास रहना था जिसका बटन दबाते ही हारमोनियम के आगे एक हल्की सी बमो गल जाती थी ताकि गायक गान की तब शुरू करे। इस गाने पर बसमोर ध्वनि भी आती थी। स्टेज मनजर प्रत्येक नट की पोशाक बाल पटिंग आदि देखा करता था। अपनी वय भूषा स्टेज मनजर का लिखाकर ही नट स्टेज पर जाता था। एक 'मिस्टेज' नोट करने वाला कम्पयारी भी स्टेज मनजर के पास बैठता था, जो स्वयं तथा स्टेज मैनेजर की आना-म मिस्टेज बुर से गतिवर्ती निवा करता था। उस रात की लिखी हुई गलतियाँ गिन व रिह्वल में डाइरेक्टर ठीक करता था या एक्टरों में जवाब तलब करता था। नाट्य की हस्तनिर्गिन किताब पियटर में नहीं रहती थी और न प्रान्ट होता था। यदि एक्टर इयना भूवे कि बालु खेल में मच होने मोरत आ जाये तो वह स्टेज मैनेजर अपनी याददास्त में प्रान्ट से देता था। पर उमके बाद उम एक्टर के पाट छिन जाने की नाबत आ जाती थी। इसका धमर यह होता था कि एक्टर में गलती प्राय होनी ही नहीं थी। हाँ ता पाट जाय, पाट गया तो पोजीशन गई। पाजीशन गई तो मोररी खतम।¹

पारसी रंगमंच में कम तार प्रयोग की निनात पाश्चात्य धनुस्तरण कहना उचित नहीं, साथ साथ इमे मोलिक कहना भी ममोचीन प्रतीत नहीं होता। हाँ, इसे पाश्चात्य नाट्य प्रयोगों से प्रभावित बनाने में कोई आपत्ति नहीं हो सकती। मून लाइट पियेटर (बलकता) में राम मन्धरी नाट्य प्रभुनियों में जब लहमण मूर्छित हो जात हैं तो हनुमान अपने एक हाथ पर मजीवनी पवन लिफ्ट हुए आकाश भाग से धरती की ओर उतरते दिखलाय जान हैं। इस प्रकार के प्रान्त को भाकी कहा जाता था। यह बहुत जोखिम का काम होता था। दो घटस्थ सम्भों पर तार और बिछर्छिड का प्रयोग प्रश मनीय माना जाता था। माधारण अभिनेता ऐसी

समय के पब्लिक दर्शकों को नम्य कर पारमिया के हीन प्रस्तुतीकरण की कठिनाई-चिन्ता की है। प्रसाद ने भी उसकी बहुत भत्सना की पारसी स्टेज ने अपना भयानक दग बंद नहीं किया। पारसी स्टेज में दृश्य और परिस्थितियाँ सतत नवनवीन की प्रधानता है। वस्तु विचार चाहते कितना ही निमित्त हो किंतु प्रमुख पर्यवेक्षण वह दूसरा प्रभावोत्पादक परंपरा माना हो चाहिए—कुछ नही सो एक प्रसिद्ध पंडित भट्टी से ही काम चल जायगा।¹

आलोचनाओं की प्रतिधियाँ के परिणाम स्वरूप कुछ पारसी नाटक कंपनियाँ पसी निकली जिनमें पारसी कुरखि एवं महेपन को हटाकर हिन्दी के नाटक प्रस्तुत करने प्रारम्भ किए। इनमें काठियावाड़ की श्रीसूर विजय (1914ई) मरठ का व्याकुल भारत है तथा कानपुर की राम महल नाटक का नामक नाट्य कंपनी थी। विश्वम्भर सहाय व्याकुल और जनेश्वर प्रसाद मायन ने इस और विजय मायदान दिया। भारतेन्दु के पश्चात् इनके साथ-साथ काशी की भारतेन्दु नाटक मंडली के प्रसिद्ध अभिनेता डा. विरेन्द्रनाथदास, कवर कृष्ण जीव और केशवनाथ टंडन इसमें सक्रिय भाग लेते थे।²

इस प्रकार पारसी रंगमंच के भड़े नाट्य प्रदर्शन लगभग समाप्त होने लग किंतु चमत्कार प्रयोग और (रंग कौशल) निरंतर विद्यमान रहे। श्रीसूर विजय तथा व्याकुल भारत का द्वारा प्रस्तुत नाटकों में पारसी रंग कौशल का दर्शन होते हैं।³ आला मोहम्मद हथ कश्मीरी, राधाश्याम बयाबाचक और नागायग प्रसाद बताव पारसी रंगमंच के उत्कृष्ट लेखक थे जिन्होंने हिन्दी को अपना पर्याप्त योगदान दिया था। किंतु इनकी दृष्टि में नही उल्लेख नहीं मिलने है जहाँ में चाहते हो कि पारसी रंगमंच अथवा पारसी रंगमंच के भड़े प्रदर्शन समाप्त हो जाय और हिन्दी रंगमंच उसके स्थान को ग्रहण करे। इनकी लेखनी ने समय की माँग के अनुसार योगदान दिया। इन्होंने हिन्दी रंगमंच को हिन्दी नाटक अधिक दिए, इसलिए इन्हें हिन्दी के नाटककारों में सम्मान दिया गया है।

1 काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध प्रसाद, पृ 106

2 नागरी पत्रिका (वर्ष I अंक 6-7) मार्च अप्रैल 1968 पृ 108 109

—हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास पृ 607 608

3 हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास पृ 609 610

पारसी रंगमंच की जड़े 1853 में जमनी आरम्भ हुई थी किंतु 1857 में हिंदी रंग-घान्तावन न उसकी जड़ों को हिना दिया फलतः 1857 से लेकर द्विवेदी काल के आरम्भ तक हिन्दी नाटकों का ताता सा लग गया। मंचित नाटक में शांतला प्रसाद त्रिपाठी कृत जानकी मंगल (1868) श्री निवामदास का रणधीर रेम मोहिनी 1871, भारत-दु का सत्य हरिश्चंद्र (1874) देवकीनन्दन त्रिपाठी कृत कलपुत्री जोऊ (1876) जयनारसिंह की घोर भारते-दु कृत बन्धुकी हिंसा-हिंसा न भवति, केदाराम भट्ट कृत समाधान सासन, 1882 ई में भारते-दु कृत नीन देवी 1885 में भारत दुदशा 1887 ई में प्रताप नागायण मिश्र कृत हठ हमीर घोर कलि प्रवेश आम्बिका प्रसाद व्यास का गौ-सकट 1889 में माधवशुक्ल कृत सीता स्वयम्बर¹ घोर इनके बाद प्रयोग की सम्पूर्ण नाट्य संस्थाओं ने हिन्दी रंग-घान्तावन को आगे बढ़ाया निम्न प्रमुख श्री रामलीला नाटक मण्डली हिन्दी नाट्य समिति, नागरी नाट्य कला प्रवर्तन मण्डली हिन्दी नाट्य परिषद आदि संस्थाओं ने योगदान किया। रामलीला नाटक मण्डली 1907 तक बराबर चलती रही। माधव शुक्ल उसके मुख्य संचालक थे। वे रंगमंचीय कला के भ्रमण थे। उनके साथ महादेव भट्ट तथा पंडित गोपाल दत्त थे। माधव शुक्ल ने जौनपुर लखनऊ आदि में घूमकर हिन्दी नाटक मण्डलियों की स्थापना की थी जिनका उद्देश्य शुद्ध हिन्दी के नाटकों का प्रचार करना था।² माधवशुक्ल के पीछे पंडित बालकृष्ण भट्ट की बलवती प्रेरणा थी। इनका अन्य सहयोगियों में प्रमुख रामबिहारी शुक्ल, देवेन्द्रनाथ बनर्जी मुद्रिका प्रसाद आदि थे।

पंडित माधव शुक्ल कृत 'महाभारत' नाटक अभिनय क्षेत्र में बहुचर्चित रहा। 1916 में शुक्ल जी प्रयाग छोड़कर कलकत्ता चले गये। यहाँ उन्होंने हिन्दी नाट्य परिषद की स्थापना की और प्रचलित पारसी रंगमंच का कुछ समें तक सामना किया पर शुक्ल जी के राष्ट्रीय घान्तावनों में जेल जान का कारण यह संस्था नमाप्त हो गयी।

इधर प्रयाग में बालकृष्ण भट्ट के द्वारा स्थापित नागरी प्रवाहिकी सभा पंडित मन्न मोहन मालवीय जी की प्रेरणा से हिन्दी रंगमंच की सेवा करती रही।

1 प्रसाद नाट्य घोर रण जिप, डा गोविंद चातक पृ 258

2 हिन्दी नाट्य साहित्य घोर रंगमंच की भीमासा डा कु चन्द्रप्रकाशमिह
पृ 354

1910 में प्रयाग में श्री नेमिचन्द्र जी ने रामायण नाटक का प्रदर्शन कर हिन्दी रंग-आन्दोलन में महत्वपूर्ण कार्य किया। मालवीय जी तथा राजपि पुष्पोत्तमदास टंडन भी नाटकों में भाग लिया करते थे। कहा गया है कि महाकवि तिराला और जगन्नाथ प्रसाद चतुर्वेदी ने भी हिंदी रंगमंच में अपना योगदान दिया।¹ भाग्य दुःस्मिन्, माधव शुक्ल और प्रसाद ये तीन नाम हिंदी रंग-आन्दोलन को बढ़ाने में प्रमुख भिन्न हुए। 1900 ई. के बाद से हिन्दी रंग-आन्दोलन उत्तरोत्तर बढ़ि करता रहा। बड़ी बड़ी विभूतियों ने इसमें भाग लिया। पारसी रंगमंच अभी समाप्त नहीं हुआ था यद्यपि तब किसी शहर या गांव में उसका प्रस्तुताकरण होता रहता था। उसके अधिकांश दशकों को हिंदी रंगमंच ने अपनी ओर खींच लिया था किंतु पारसियों के पास चमत्कार प्रयोग के उस साधन थे जिनसे कि वे अपना व्यापार चलाते ही रहें।

दूसरे महायुद्ध के दिनों में इण्डिया (जननाट्य संघ) ने नाटक की विषयवस्तु और अभिनेताओं की क्षमता पर बल देकर, विलकुल सादे कपड़े परदे के सामने नाटक करके यांत्रिक और दिग्गच्छी मञ्चा के माह को भरसक भंग कर दिया।² अतः 1968 में मून ग्राइड थियटर क्लब का प्रेम शंकर नरसी (मास्टर फिन्स हुसन) के अध्यक्ष के माध्यम से पारसी रंगमंच भी समाप्त प्रायः हो गया है।

पारसी रंगमंच का विस्तार—

बम्बई, दिल्ली, कलकत्ता के अतिरिक्त पारसी रंगमंच कानपुर, मरठ, बरेली, अहमदाबाद और आगरा में भी छाया हुआ था।³

डा. भट्टनाल मुल्तागिया 'अज्ञात' न लिखा है कि 'यू. अल्फ्रेड' अपने हिन्दी नाटक लेकर बम्बई के बाहर समस्त उत्तरी भारत का दौरा किया करती थी। जिन नगरों में यह अपने खेल निरूपित करती थी वे हैं मध्य प्रदेश का इन्दौर, राजस्थान का जयपुर, केन्द्र शासित दिल्ली उत्तर प्रदेश के बरेली, कानपुर, गजनऊ, बनारस आगरा मथुरा आदि अविभाजित पंजाब के लुधियाना जालंधर, अमृतसर

1 हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की भीमामा डा. कु. चन्द्रप्रसासिंह पृ. 358

2 रंगदर्शन श्री नेमिचन्द्र जन पृ. 48

3 घमपुत्र (15-2-70) डा. लक्ष्मीनारायण ताल पृ. 20

श्रीर साहीर तथा सोमाप्रान्त का पञ्चावर । इनके अतिरिक्त यह मनीष, मण्ड मुज-
पकर नगर, महारनपुर और मुराणबाद की प्रदर्शनियां न भी अपनी मंडका लगाया
करती थी ।¹ विमलारिया नाटक मंडली ने शिराजा, बर्मा और इंग्लैंड में भी
अपने नाटक प्रस्तुत किए थे ।² बानपुर की राममहल नाटक मंडली ने सीतापुर,
फर्रुखाबाद बनौर, कायगज जीनपुर जबलपुर आदि नगरों में नाट्य प्रदर्शन
किए ।³ गुरज जी बालीवाला की कम्पनी ने दिल्ली रघुन कलकत्ता, मद्रास,
सिगापुर, ममूर और हैदराबाद तथा कोलम्बा, कराची से भी कई दिनों तक अपने
नाटक प्रस्तुत किए ।⁴

पारसी मंच के क्षेत्र में राजस्थान का बहुत बड़ा योगदान है । यहाँ जयपुर
तो उसका मुख्य केन्द्र रहा है । राम प्रसाद सिनमा (जयपुर) के प्रवेष्टा द्वार पर
एक सगमरमर शिला पर कुछ अक्षर हिंदी और अंग्रेजी में इस प्रकार उकीए हैं—

यह

नाटक भवन

इमबुल हुकम आली जनाब सराफद शाहहाम

हिन्दुस्तान राज राजेन्द्र श्री महाराजा धिराज

श्री सवाई राम सिंह जी महाराज

गारुट पेड कमालर आफ दी मोस्ट

एगवानदेड चारकर आफ श्री स्नार आफ दी

इदियन समपावर

वास्त

तरवरी इम नाटक व सुशी व नसीहत

ग्राम सिमादा जैपुर व

सन् 1878 ई मवत् 1934 म

ठामोर व तरनीब हुआ

1-नागरा पत्रिका वर्ष 1 अंक 6-7 मार्च अप्रैल 1968 पृ 106

2- " " " " " " " " पृ 104-105

3- " " " " " " " " पृ 111

4-साप्ताहिक हिन्दुस्तान (28 70) पृ 27

यह थियेटर 1944 में सिनेमा घर में बदल गया और उस समय इसके अधिपति थे चौधू हसन और रजाब साहब । उस समय रजाब साहब के पुत्र सलाम साहब इसके स्वामी हैं । यह नाटक घर मिनमा घर की लीज पर लिया हुआ है । प्राप्त प्रमाणों से मिल्द होता है कि 1878 से 1944 तक यहाँ पारसी रंगमंच छाया रहा जिस समय 1940-41 में नूय विजय कम्पनी ने यहाँ आकर नाटक प्रस्तुत किया उस समय यहाँ बंबई लकड़ी का मंच था और चहार दीवांगी नहीं थी । प्रायः अपने अपने परत लगा कर नाटक खेल जाते थे । अभिनीत नाटकों में शकुंतला गीरी फरहाद, आदि उत्तमगुणिय हैं । रात्रि के 10 बजे से प्रायः 4 बजे तक ये नाटक चलते थे । 15-15 20-20 दिन तक एक ही नाटक खेला जाता था । ग़ज़नऊ के तर्जोम आनम की मुहम्मद अब्बस ख़ान मजबू और गोरी फरहाद नाटकों के कारण बहुत लोकप्रिय हो गये थे । तत्कालीन महाराजाधिराज अत्यन्त नाट्य प्रेमी थे । यह कम्पनी उनकी अधिनस्थ संस्था थी जिस महाराजा 100/- रु. महीना दिया करते थे । इस कम्पनी का काम केवल नाटक प्रस्तुत करना ही था । दूसरी जन श्रुति है कि जो भी कम्पनी जयपुर में नाटक प्रस्तुत करने आती वह 100/- रु. महीना इस स्थान (बादी की टक्काल पर स्थित राम प्रकाश थियेटर मंच) के किराये के रूप में महाराजा को देनी थी । इसके अतिरिक्त यह भी सुना जाता है कि 1939 में जयपुर स्टेट का प्रधान सर मिर्जा मुहम्मद इस्माइल ने नाटक घरों को समाप्त करके उन्हें सिनेमा घरों के रूप में परिणत कर दिया । यहाँ बाहर की नाट्य कम्पनियाँ न आना बंद कर दिया, हाँ जयपुर के कुछ नाट्यमय अवसरों का दुकान नाटक गली बूँदों में खेलते थे । यह भी मालूम हुआ है कि मंच के दो प्लेटफार्म हुआ करते थे । नागरी पात्र की भूमिका करने वाले लड़के नारी वेशभूषा धारण कर ऊपर के मंच पर खड़े रहते थे और पुरुष पात्र नीचे वाले प्लेटफार्म पर अपनी बारी आने पर सीढ़ियों से उतरकर अभिनय करते थे । मंच की दाईं ओर दो लम्बे (एक छोटा एक बड़ा) पतल कमरे थे । छोटे कमरे में कलाकारों के वस्त्रादि सुरक्षित रहते थे बड़े कमरे में कलाकार मेकअप किया करते थे और मंच के पीछे खड़े हरीयाली भरे स्थान पर जहाँ एक पुहारा विद्यमान है तथा एक मगमरमर की लम्बी बच लगी हुई है कलाकार मकअप हो जाने के बाद दठा करते थे । संगीतज्ञों के बैठने के लिए नीचे अलग स्थान बना हुआ था । मंच के दोनों ओर जहाँ संगीतज्ञ बैठते थे उतनी ही गहराई में दो तकड़ी के तख्ते लगे हुए थे जिन पर मंच पर प्रवेश करने वाले पात्र आकर बैठ जाते थे जैसे ही उनकी बारी आती कुछ घुंघा और अग्नि प्रज्वलित होती और लकड़ी का तख्ता बटन

दबते हो भूत हट जाना था और वह कलाकार मंच पर खड़ा हुआ दिखना था ।

दशक मण्डनी इस चमत्कार को देख कर दम रह जाया करती थी । इसे प्रायः तमाशा के नाम से सम्बोधित किया जाता था ।

चांदी की टक्काल (जा इन दिना राम प्रकाश सिनेमा है) पहले 'राम प्रकाशमंच' था 1928 में यहाँ पर यू. अर्चर्ड कम्पनी ने आकर कई नाटक किए थे । प्राण प्रमाणी व आघारे पर रूहा जाता है कि यहाँ गीरोज साहब की कम्पनी (कम्पनी गिरोज साहब) आई जिसने 7-8 महिन तक खेल किया । उस समय यहाँ पर लकड़ी का मंच की लकड़ियाँ थी । महाराजा जयपुर ऊपर बैठकर खेल देखते थे । इस कम्पनी ने नाटक में मूसलियर गहनात टावर प्रमुख थे । उस समय टिकट दर 1/- 25 / 50 1 / 1 / 25 रु थी । नाटकों में परिया उठनी लिखाई जाती, पर लगे देव भात जिसे देख जनता दम रह जाती । समय समय पर बतियाँ जमाई जाती थी । एक से एक उत्तम परदे थे और उन परदा के सहारे तरह-तरह के कलाम बताये जाते थे । परदों का काम जयपुर के नगरची किया करता थे । इस कम्पनी में 'केसू नाम' बहुत प्रसिद्ध कलाकार था जिम्मे नर के बाल परा तक लम्बे थे, वह 'जनाना पाट' किया करता था । जब इस कम्पनी के नाटक हान ता देखने वालों की बहुत भीड़ एकत्र हो जाती था । ऐसी बनावत है कि पक्ष में होने पर लोग अपनी मजबूत बैठ कर यह तमाशा देखन जात थे । अनुशासन की दृष्टि से गीरोज साहब बहुत बड़े 'मादमी' थे । कोई भी कलाकार उनके बिना पूछे बाहर नहीं जा सकता, क्योंकि वे बिजनी का हुटर रखत थे ।

इसके बाद महबूब हुसैन की नाटक कम्पनी ने जयपुर के चार महल में 4 नाटक किए तथा राम प्रकाश चमत्कार में मान भर तक नाटक देखे । इसके प्रसिद्ध नाटक थे 'इन्दिरा गंगा' और जेरे इश्क । तामगी च दा नाटक कम्पनी आयी जिम्मे हरिचंदर (हरिचन्द्र) जेरे इश्क तीरा फरहाद लतामजनु आनि नाटक सुले ।

तत्कालीन कला प्रेमिया और अभिनेत्रों में जात होता है कि हुसैन की नाटक कम्पनी ने इन्द्र ममा मोन्वन का पूरा 'गीरी फरहाद चितामणि' किशोर भक्ति तथा तीरी मरी भजा आनि नाटक प्रस्तुत किए थे । इसके मनजर बाबू दत्तार हुसैन थे जो माघासिंह जा मन्गाजा के समय दुबारा कम्पनी स्वयं की नाटक कम्पनी लेकर जयपुर आए थे । तीरी नाटक कम्पनी का नाम था 'यू. प्रमज' ।

कम्पनी जो नौ बार जयपुर (महाराजा मानसिंह जा के समय में) आयी थी। इसमें हिंदी के कई नाटक सले जिनमें श्रीश्वर भक्ति जन जल बिहार 'मिनी नरमार,' 'बच्चर सवा भागूम मिठर आदि प्रमुख थे। इस कम्पनी द्वारा मैला मजदूर, मोह बन का पून कल्ले तलीजन शरीफ गेलन आदि नाटक भी मेल गये। ये नाटक रात के 9 बजे प्रारम्भ होते थे रात्रि 3 बजे तक चलते थे। इसका कारण था की नाटक कम्पनी (घनीगढ़) आयी और उसने 'गंगेश की ई' 'नई दुहन आदि मचित किए। गंगेश की कनू बागसाह की नाटक कम्पनी ने भी कुछ नाटक इन समय पर मेल। इसके बाद जयपुर के कलाकारों के नाटक प्रारम्भ हुए। रींगनी के लिए इनमें गस बलिया प्रयुक्त होती थी। इनमें मन्मथ कम्पनिया के मालिक के ही होने थे। बाकी भीन सीनगी आदि का प्रबंध नरवार की ओर से हो जाता था। सामान की तरह ही पर लाखों रुपये खर्च हो जाते थे। दशकों के लिए तीन श्रेणियां थी। प्रथम श्रेणी कल ऊपर बना हुआ होता था। ललामजदूर और दूसरे समा के दृश्यो में जगल बताने के लिए मंच के पीछे का सटना हटा दिया जाता था जिससे बोसो दूर तक जगल दिखाई देता था। नाटकों में उछानें (बताई जाता था जिसे 'ट्रापक' कहा जाता था)। यह सब स्त्रिय पर आधारित होता था। ऊपर की उछान की 'सट' कहते थे। एक मल्ट में चार गिरारियां होती थी नौ ऊपर दस नीचे। इन उछानों के लिए तार एवम लिचार्ड के लिए रस्सों को काम में लाया जाता था। आज भी पारसी रंगमंच के निहित प्रमाण श्री प्रभुनारायण प्राध्यापक संस्कृत काग्रेस आमेर रोड जयपुर तथा श्री दीनानाथ श्री राष्ट्रभाषा कालज कानवासी छोटा चावड जयपुर के पास सुरक्षित बतलाए हैं। जोधपुर में भी लगभग 50 60 वर्ष पूर्व सात कारिया गेली एवम 'बीकानेर की कम्पनी' ने इन्द्रसभा, सूर्यस नन समय की राधा हरिश्चंद्र आदि पारसी नाटक होने के प्रमाण वयोवद्ध नागरिकों द्वारा प्राप्त होते हैं। भासावाड (राजस्थान) की राज्याश्रित साधन सम्पन्न भवानी नाट्य शाला (1904) का पारसी रंगमंच से पूर्ण रूपण प्रभावित थी।¹ यही पर बहुत से नाटक गागरा के मिर्जा नजीबग न मेल। बम्बई की पारसी थियेट्रिकल कम्पनी के मास्टर पुणोत्तमदाम ने 'बुधमूर्त बला और महा भारत' आदि नाटक खले। स 1915 के म मोरारब जी की कम्पनी के मद्रुन रुफ की भी मद्रास से बुलाकर नाट्य सेवाएँ ली गयी। पारसी रंगमंच का एक और बड़े द्र है बाराणसी। सन् 1930 के लगभग अल्फ्रेड यू अल्फ्रेड, 'बाकुल भागत एलेक

जेन्डा कारेंथियन आदि नाट्य कम्पनियों आई और इन्होंने 'लला मजनू' 'इन्दर सभा' 'एक ही पत्नी' शादी की पहली रात' 'भक्त प्रह्लाद' 'वीर अभिमन्यु', 'गणेश जन्म' 'सीता बनवास' 'धर्म बालक' 'प्रेमी बालक' आदि नाटक खेले। कलाकारों में प्रमुख मास्टर निसार और वज्जन थे। वाराणसी में राधास्वामी के भाग गोदोलिया में जगन्नाथ हाल मिसिर पुत्रा बास फाटक टाऊनहाल आदि में इन कम्पनियों ने अपने नाटक खेले। कारेंथियन कम्पनी ने घूमने वाला मंच भी बनाया था। बतसाया जाता है कि कस्तूरबा के घमंतले में इस कम्पनी का घूमने वाला मंच बना हुआ था। इस कम्पनी के पास सीत सीनरी के परदे और वेशभूषा आदि के भण्डार भी थे। बहुत कीमती-कीमती पोशाकें थीं। यहाँ शर्कों की अपार भीड़ भाड़ रहती थी। इसका सबसे बड़ा कारण था इनका चमत्कार प्रयोग। पावती का सीता के रूप में परिवर्तित हो जाना बियोगिनी सीता को राम को याद करते समय चारों ओर राम ही राम दिखाई देना, गणेश जन्म नाटक में कामदेव को सचमुच भ्रम होना बताया जाना, गणेश जी का शीश काटा जाना और उस पर हाथों का सिर लगाया जाना आदि चमत्कारों को देखकर दशक दावों तले ऊगली दबा लेते थे। बतसाया जाता है कि सरकार ने प्रसन्न होकर भागा हथ कश्मीरी को 'इंडियन प्रोडक्शियर' की उपाधि भी दी थी। 1945 के बाद वाराणसी का पारसी मंच कम हो गया और स्थानीय संस्थाओं का उत्पन्न होने लगा। उनका "मुजबुमार" जैसे नाटकों का मंचाकरण स्मरणीय है।

बताया गया है कि मदन बिष्टेस बाग फाटक में अपने नाटक प्रस्तुत किया करता था और वज्जन, मास्टर नवदा शर्कर, मिश्र शरीफा, और मुनी बाई प्रमुख कलाकार थे।

यह स्पष्ट है कि वाराणसी में पारसी रंगमंच बहुत गुरुचिपूर्ण नहीं था, उसकी प्रतिधिया से रंगमंच का स्वर्ण अवश्य स्पष्ट हुआ, और हिंदी की सगठित रंगमंच भी मिला।

पारसी रंगमंच में अधिकतर स्त्री की भूमिका के लिए त्वाइफो को पाटें दिया जाता था ताकि ऐसा कि लखनऊ की मिम दुनारी ने वाराणसी में आयोजित गणेशजन्म नाटक में पावती की भूमिका की थी। मिम दुनारी ने शर्कर भगवान को पूछा "ताप ! आप इस समय क्या उदास हैं मैं आपके मनोरंजन के लिए गाना सुनाती हूँ" वह कर वह गाने लगी। दशकों की गाना बहुत पसंद आया उन्होंने

पुनरावृत्ति के नारे लगाये उसने फिर सनाम कर कबड़े गाना गाया और इस प्रकार गायी रही कि उसके नाच गाने ने बहुत सा समय ले लिया। तब तक बिचारे शकर भगवान बड़े बड़े प्रपना सर खुजलाते रहे किंतु जनता मांग पर मांग रखी जा रही थी।

पारसी मंच के अन्तर्गत कलकत्ता का मून लाइट थियेटर भी उल्लेखनीय है। इस थियेटर के बारे में पर्याप्त जानकारी दी जा चुकी है। आरम्भ में इस थियेटर में प्रातः फिल्में चलती थी और शाम 6 से 9, 9 से 12 तक नाटक के दो शो होते थे। रविवार को 10¹/₂ बजे प्रातः नाटक खेले जाते थे। उसमें बल ग्लस 15 अभिनेत्रियां लगभग 10, पुरुष अभिनेता 25-30 के लगभग थे। इनमें बाल कलाकार भी साथ थे। मास्टर फिदा हुसैन को 500/ रु प्रतिमाह मिलते थे। अभिनेत्रियों में इन्द्रावती कलकत्ता देवी और सीता देवी प्रमुख थी। क 1 जाता है कि सीता देवी नाचने गाने में सबसे प्रवीण थी अतः उसे 1000/- रु मासिक भतन मिलता था इनके नाम से दशकों से हाऊस फुल हो जाता था और महीनों तक भीड़ लगी रहती थी। श्री एफ चार्ली हास्य अभिनेता के रूप में कार्य करते थे और वे भी एक प्रसिद्ध अभिनेता थे। 22 मार्च 1968 को मास्टर फिदा हुसैन मूनलाइट थियेटर को छोड़कर मुरादाबाद चले गये तब से यह बंद हो गया। अब यह सिनेमा के रूप में चल रहा है। यद्यपि मास्टर नरमी के चले जाने के बाद श्री त्रिलोचन भा ने (जो उस दल के कुशल अभिनेता थे) निवेशन का कार्यभार सम्भाला था किंतु वह काम चला नहीं पाए अतः मूनलाइट थियेटर हमेशा के लिए बंद हो गया। सम्भवतः यही पारसी रंगमंच का अन्तिम चिह्न था, जो उस परम्परा का निर्वाह कर रहा था। इसने हिंदी रंगमंच को बहुत योगदान दिया है। कुछ सख्तों ने इसे हिंदी मंच के नाम से ही पुकारा है।¹

यह भी मायता है कि मूनलाइट थियेटर नियमित रूप से ध्यावसायिक आधार पर नाट्य प्रदर्शन करता था। इसका प्रदर्शनो में दशकों की कमी नहीं थी। प्रत्येक नाट्य प्रदर्शन में भीड़ रहती थी।² हाँ मूनलाइट कम्पनी के नाटकों का प्रेमी दशक कम अनामिका के नाटकों का नहीं बन सका।³

1-नागरी पत्रिका वष 1 अंक 6-7 मार्च अप्रैल 1968 डा अज्ञात प 108

—रंगमंच संवदानंद पृ 26

2-दशक और आज का हिंदी रंगमंच श्री विष्णुकान्त शास्त्री प 11

3-दशक और आज का हिंदी रंगमंच श्री नेमिचंद जन प 22 24

पारसी रंगमंच का समीक्षा तत्त्व या दशवीय प्रतिक्रियाओं का पक्ष भी उन्नेखनीय है। यह सुविदित है कि कावस जी खटाऊ की 'पारसी थिएटर' नाट्य संस्था अपनी प्रतिभूल समीक्षाओं के कारण ही अंत विघटित होकर नष्ट हो गई थीर मैटन थिएटर के हाथ बिकी ¹। इस शिल्प के समीक्षक हैं श्री लालचंद फनवं, माधव शुक्ल, कृष्णबा तं मानवीय बाबूराम पराडकर, कृष्णदेव प्रसाद गौड, गोपाल राम महमरी पाण्डेय बेचन शर्मा उग्र, परिपूर्णानंद मुखी प्रेमचंद आदि। आज भी दैनिक आज, सममान, मतवाला, माधुरी आदि में द्रष्टव्य हैं। स्पष्ट है कि पारसीक मंच समीक्षाओं द्वारा उद्घोषित नहीं रहा। कुल मिलाकर पारसी रंगमंच की उपलब्धियां महत्वपूर्ण हैं। पारसी रंगमंच का क्षेत्र अभिनेताओं का विवरण, नाटकों का ज्ञापन और उनके नये चमत्कार सर्वथा जातव्य हैं।

पारसी रंगमंच को सरकारी योगदान

भारत में जब समीन नाटक धकाधमी का प्रादुर्भाव हुआ तो उसने कला क्षेत्र में कुछ कलाकारों को प्रति थप पुरस्कृत करने का कार्य आरम्भ किया। उनमें पारसी रंगमंच की अग्रतिम अभिनेत्री मुन्नीबाई को भी 101/- रु एक चांदी की मोड़ तथा सामान्य पर मुदा प्रशस्ति-पत्र प्रदान किया गया।² किंतु इस अभिनेत्री के समवालीन और उससे भी अधिक सुप्रसिद्ध अभिनेता, निदेशक और अन्य कलाकार जैसे पिदा हुमन (प्रेम शंकर नरसी) को राष्ट्र-पुरस्कार के अधिकारी हैं ³ अभी सरकारी प्रोत्साहन से वंचित हैं।

अततह् श्री कल्याणमल गोण की यह उक्ति स्वीकार्य है कि "पारसी नाटक महलियों असाहित्यिक थीं, असांस्कृतिक भी। मुरुषि सम्पन्न भी नहीं थीं पर रंगमंच को लोकमानस के निबट ले जाने का उन्होंने काय सबसे धक्षिण किया।⁴ श्री चिरंजीव का कथन भी ध्यान देने योग्य है—“हम यह मानने को तैयार नहीं कि उन पारसी महलियों व नाटकों को पसंद करने वाली मधूमे देश की जनता की

1 मेरा नाटक कान श्री रावेण्याम कणा बाचक, पृ 129

2 देव बाबु से अरस्य साप्ताहिक हि दुस्तान 2-8-1970 श्री जुगल बिहोर मरकरा पुष्प, प 27

3 भारतीय रंगमंच का अग्रतिम अभिनेता धमपुत्र {27 8-67} श्री जुगल बिहोर मरकरा पुष्प पृ 44

4 रसक और आज का हिंदी रंगमंच श्री नृत्य रंगमंच कोश प 80

रुचि विवृत और असंस्कृत था, सबके सब लोग बखूब मूख थे।¹ व्यजनार्य यह है कि पारसी नाटक कम्पनियों में दशकों को घातुष्ट करने की दामता अवश्य थी। पारसी रंगमंच हिन्दी रंगमंच की बाती है उससे प्रलय नहीं। रूप भिन्नता से उसको हिन्दी सम्बद्ध से पृथक् नहीं किया जाना चाहिए। पारसी कम्पनियों जैसे “यू प्रोडक्शंस कम्पनी” के संचालकों को तो हिन्दी से प्रेम था, व अपनी कम्पनी का स्टेण्डर्ड न गिरे,² इसलिए श्री राधेश्याम कथावाचक आदि सेरकों से अपने नाटक पास करवा कर मंच पर उतारते थे। मेरे अन्तर हिन्दी का प्रति प्रेम है³ उक्ति श्री सोहराब जी की कम्पनी के प्रति ही नहीं प्रत्युत सम्पूर्ण पारसी रंगमंच का स्पष्टीकरण देती है। वास्तव में पारसीका मंच हिन्दी की एक महत्वपूर्ण कड़ी है। हिन्दी नाटक साहित्य में तो इसका योगदान है ही विशेषतः हिन्दी रंगमंच का इतिहास में इसने अभूतपूर्व भूमिका निभायी है। मुख्यतः इसने जनरल का निर्माण किया है और हिन्दी को एक व्यवस्थित तथा सत्तर राष्ट्रीय मंच दिया है।



-
- 1 शताब्दी किस रंगमंच की? नायरी पत्रिका (वर्ष 1 अक्टूबर 67 मार्च अप्रैल 1968) श्री चिरंजीव पृ. 61
 - 2 मेरा नाटक काल : श्री राधेश्याम कथावाचक पृ. 109
 - 3 वही पृ. 59

हिन्दी का आधुनिक रगमच

भारतेन्दु के पूर्ववर्ती रगमच की पृष्ठभूमि—

भारतेन्दु के पूर्व और सहवर्ती समाज की स्थिति बड़ी दयनीय थी। ऐसी स्थिति में जागृति का माध्यम केवल रगमच था। इस युग में रगमच का विकास मुख्यतः इन्हीं कारणों से हुआ। इसके घेरक थे भारतेन्दु। 'गौस्वामी तुलसीदासजी की तरह भारतेन्दु ने भी लोकहित-साधना और साहित्य-साधना को एक रूप कर लिया था।¹ भारतेन्दु एक नवीन नाट्यवाद की प्रतिष्ठा भी करना चाहते थे जिसमें प्राचीन और नवीन अर्थात् पूर्वी और पश्चिमी नाट्यधर्म का सम्मेलन हो।'² भारतेन्दु के पूर्व हिन्दी रगमच का स्वरूप सुनिश्चित नहीं था। हमें यह मानने में आपत्ति नहीं कि हिन्दी नाट्य के प्रसंग काल में हमारे महा धार्मिक नीताओं और लोक नाटकों का ही परम्परा विद्यमान थी। दूसरी ओर पारसी कम्पनियों के पास समेटने करने वाला रगमच था कि तु नाट्य की मूल भावना उनके पास न थी।³

भारतेन्दु युगीन हिन्दी रगमच—

हिन्दी रगमच की अभिनयात्मक परम्परा के विषय रूप के दृष्टान्त भारतेन्दु काल में दृश्य हैं। केवल भारत दु इस प्रतिभा के धनी थे। यह ऐसा काल था जब

1 हिन्दी नाट्य साहित्य और रगमच की भूमिका डा. कु. चन्द्र प्रकाश पृष्ठ 180

2 वही पृष्ठ 183

3 प्रस्तावना नाट्य और रगमच, गोविन्द भाठक पृष्ठ 3

प्रतिस्पर्द्धा और ईर्ष्या का द्वन्द्व चल रहा था और फलस्वरूप जिसमें हिंदी रंगमंच अपनी जड़ें जमा रहा था। इसका श्रेय है मुख्यतः श्री हरिश्चन्द्र की। भारते दु युगीन रंगमंच के दो रूप थे—

1 व्यावसायिक हिंदी रंगमंच (पारसी रंगमंच) और

2 अ-व्यावसायिक साहित्यिक रंगमंच।

हिंदी के पारसी (व्यावसायिक) रंगमंच का विवेचन किया जा चुका है। दूसरी घाटा विचारणीय है। इसके प्रवक्त स्वयं भारते-दु हरिश्चन्द्र थे। उन्होंने पारसी रंगमंच में समायी हुई कुरुचिपूर्ण प्रशान-प्रवर्तियों को दूर कर उसे पुरस्कृत करने का बीड़ा उठाया। भारते-दु ने नटक नामक लेख में पारसियों के कुरुचि-पूर्ण प्रदर्शन का विमर्श किया है। उस समय नाटक को सम्मान की वस्तु नहीं समझा जाता था। इसलिए उच्च वर्ग के लोग इसमें नहीं घाने थे और यह उत्तम कला कस्त्रियों, मीरासियों, हमों और पैसा बटोरने वाली मडलियों के हाथ पड़ी हुई थी। भारते-दु ने इसके विरुद्ध आवाज उठाई। उन्होंने कुछ नवयुवकों को नाट्यकला की शिक्षा दी और एक मडली बनाई। भारते-दु ने अपने नाटक बनारस में प्रस्तुत किए और वे इस मडली को अन्य स्थानों पर भी ले गए। 18 वर्ष के आय समय में (1867-1885) तक उन्होंने हिंदी नाटक को साहित्यिक रंग दिया और अच्छे स्तर का एक अव्यावसायिक मंच स्थापित कर दिया।¹ इस प्रकार बनारस इलाहाबाद, बानपुर तथा और कई स्थानों पर अव्यावसायिक नाटक मडलियां स्थापित की गईं।² किन्तु भारते-दु के लिए एक बात और कही जाती है वह यह कि भारते-दु ने अग्रजमयिक नाटक मडलियों की पद्धति का खण्डन तो किया किन्तु उनकी बहुत सी पद्धतियों का अपने नाटकों में प्रयोग किया। व्यावसायिक मडलियों में साहित्यिक अंग की कमी थी और भारते-दु में व्यावसायिकता तथा आर्थिक पक्ष की। यहाँ साहित्यिक नाटक और व्यावसायिक नाटक का अन्तर स्पष्ट होता है। यह खाई निरंतर बढ़ती गई।³ इस प्रकार भारते-दु पूरे रंगमंच के प्रति जो उपेक्षा की उसमें जो अनुविज्ञाए थी⁴ वे भारते-दु युग में सुधार दी गयीं।

1-हमारी नाट्य परम्परा श्री कृष्णदास पृ 189

2- , , , पृ 190

3- , , , पृ 191

4-हिंदी साहित्य का इतिहास रामचन्द्र शुक्ल प 385, -आधुनिक हिंदी साहित्य प्रो० लक्ष्मी सागर वाण्येय प 223, हिंदी नाटक सिद्धांत और विवेचन डा विरीश रत्न गो प 62

हिन्दी रंगमंच को भारतेन्दु की देन—

भारतेन्दु ने समयसमय इन्हीं दर्जन मौलिक एवं अनूदित नाटकों प्राप्त किए। अनूदित कृतियों में 'मुद्रा राक्षस' और गीत-भाविदानन्द (मूल संस्कृत), दुर्लभ वधु (मूल अंग्रेजी मर्बेट साफ बनिस) तथा भारत जननी (मूल दशना) उल्लेखनीय हैं। इनके प्रतिरिक्त बिद्यामुन्दर (नाटिका) 1868 रत्नावली 1868 (नाटिका), पादपद विदग्धना (एकांकी) 1872, धनत्रय विजय 1873 (व्यायोग), बपुर मञ्जरी 1876 (सङ्क) आदि भी सम्मिलित की जाती हैं। मौलिक नाटकों में प्रवास (नाटक) (1868 अपूर्ण प्रकाश) वैदिकी हिमा हिमा न भवति 1873 (ग्रहसन), सत्य हर्षाश्चन्द्र (नाटक) 1875, प्रेमयोगिनी 1874 (नाटिका) विपश्य विपसीपद्म 1876 (मास), श्री ब्रह्मादनी (नाटिका) 1876, भारत दुग्धा (नाट्य रसिक) 1876, भारत जननी (घोरेरा), नीलदेवी (गीति रूपक) 1880, सपर नगरी 1881 (ग्रहसन), सती प्रताप 1884 (गीति रूपक) महत्वपूर्ण प्रदेय हैं। सभी प्रताप भारतेन्दु द्वारा अपूर्ण नाटक हैं जिस श्री राधाकृष्णदास ने पूरा किया है। शुक्ल जी ने साथ हरिवंश की अपूर्ण दशना नाटक का अनुवाद किया है।¹

भारतेन्दु की नाट्य कृतियों का रंगमंचोप महत्त्व—

भारतेन्दु के नाटकों का अलग अलग विद्वानों ने विविध प्रकार से मूल्यांकन किया है। डा गिरीश रस्तोगी का कथन है कि भारतेन्दु के नाटक को रोचक और अभिनयानुभूति बनाने की ओर अधिक ध्यान दिया, संस्कृत नाटकों के समान रस निमित्त या रस की प्रधानता की ओर नहीं।—कथा गठन में संस्कृत नाट्य गान का अनुसार उल्लेख करने वाली पाठ, प्रस्तावना भरत साकष, भक्त विभाजन आदि को ध्यान दिया। शुक्ल अभिनय मृत्यु बंध मुद्रा आदि दृश्यों का निषेध भी स्वीकार दिया किन्तु कहीं कहीं उनका उल्लेख भी कर दिया, साथ ही 'नील देवी' नाटक को भारतीय सिद्धांतों के विरुद्ध दुर्घात बताया गया।² श्री कृष्णदास ने लिखा है कि उनका नाटकों में भार प्रभाव प्रत्यक्ष है संस्कृत, दशना और लोक नाटक का।—नाटकों के आरम्भ में अगलाचरण सूत्रधार नेपथ्य और आकाश भाषित आदि का प्रयोग संस्कृत के अनुरूप किया गया। नील मोन, आंकी

1—साप्ताहिक हि दुष्कान (14 सितम्बर 1969) श्री इन्द्राज बंस प्रवीर

2—हिन्दी साहित्य का इतिहास रंगमंच ३ शुक्ल पृ 505

3—हिन्दी नाटक सिद्धांत और विवेचन डा गिरीश रस्तोगी प 70

भारत-दु के नाटकों में कथानक सामाजिक हैं। उन्होंने अपने नाटकों के माध्यम से जन जागृति पैदा करने का उपक्रम किया। इन्हीं के लिए भारत-दु न नाटक जिने और लेते। भारत दुदशा में दश भक्ति राष्ट्रीयता 'नील देशी' में भारतीय वीरगाथाओं का चरित्र, आंधेर नगरी में अंग्रेजी राज्य की मजबूत उठाना आदि हैं परिपूर्ण कथानक भारतीयों में जागृति का शब्दनाद पूक रहे थे।

हों सिंह ने नाटक का मुख्य तत्त्व-वस्तु मेधा और रम की दृष्टि से भारत-दु के अनूठे नाटकों (विद्या मुग्ध कपूर भजरी, रत्नावली पाश्र्वण्ड विटम्बना, घमण्ड विजय और मुद्रा राक्षस की सद्धान्तिक समीक्षा प्रस्तुत करत हुए लिखा है कि भारत-दु की का प्रधानतया धी देवता और धीर सलित पर ही विशेष अनु-राग नक्षित होता है। इनके स्त्री पात्र सभी स्वकीया कोटि के हैं।¹ यह भारत-दु की सामाजिक दृष्टि का ही प्रमाण है।

घस्तुत प्राचीन और नवीन का सुंदर सामंजस्य भारत-दु की कला का विशेष माध्यम है।² भारत-दु का मौलिक नाटकों का महत्त्व सर्वोपरि है। जिस प्रकार श्री कृष्ण मिश्र ने प्रबोध चंद्रोत्पन्न नाटक द्वारा आध्यात्मिक प्रतीक नाटकों की परम्परा बनाई उसी प्रकार भारत दुदशा नाटक से राजनीतिक प्रतीक नाटकों की परम्परा चली—विषय और उद्देश्य की दृष्टि से 'भारत दुदशा' और 'भारत जननी नाटकों का आधार एक है और दोनों में ही प्रतीक जलती का ग्रहण किया गया है।³

भारत-दु अभिनेता एवं प्रस्तोता

भारत-दु का नुंग में चार प्रकार का रंगमंच प्रचलित थे (1) राम लीला (2) रास लीला, (3) नोटकी और (4) पारधी। वे जानते थे कि उन्हें अपने नाटकों द्वारा इन सभी वर्गों के दर्शकों को आकर्षित करना है तथा उनका मन में देश के भविष्य आगत और अनागत की यथावस्थिति को अविवक्षित करना है।⁴

1 हिंदी नाट्य साहित्य और रंगमंच का मौलिक डा. कु. चंद्रप्रकाशसिंह

पृ 194

2 वही पृ 196

3 वही पृ 206

4 वही पृ 232

नाटक लिखना तो भारत-दु का एक भट्त्वपूर्ण काम था ही नाटक मलना उसमें भी साहसी काम था विशेषतः उस समय जब ला-कनाइव और वारेन हेस्टिंग्स के अत्याचार हो रहे थे । भारते-दु प्रथम साहसी कलाकार थे जिन्होंने 'बनारस मिथटर' की नींव डाली ¹ और 3 अप्रैल 1868 को शोतला प्रसाद त्रिपाठी वृत्त 'जानकी मंगल नाटक' भी रखा जिसकी सूचना 7 मई 1868 के इंग्लैंड के 'एण्डियन मेल' में छपी थी । इनकी नाटक मंडली 'भारत-दु नाटक मंडली' के नाम से प्रसिद्ध हुई । भारते-दु ने बहुत से नाटकों में अभिनय करके मंच की मर्यादाओं को पहचाना । यद्यपि उन्होंने बहुत सी त्रासदियां लिखीं फिर भी उनमें हास्य का समावेश कर दशक रूचि का विशेष ध्यान रखा । उनके नाटक की मंच संज्ञा बहुत साधारण होती थी । बतलाया जाता है ² कि 18 वर्ष की उम्र में भारते-दु ने 'जानकी मंगल नाटक' में सक्षमण की भूमिका निभायी थी । ³ भारते-दु के मंच निर्माण के विषय में डा. सिंह ने लिखा है कि— उपलब्ध पत्रों पर जा स्मृति अंकित होते थे उनका अतिरिक्त शेष दृश्य विधान राम लीला और रास लीला की शली पर सहज सुलभ उपकरणों के सन्निवेश द्वारा प्रस्तुत किए जाते थे । इसके प्रेक्षागृह के विधान में पर्याप्त स्थिति स्वाभाविक होता था । अभिनेता सब पुरष ही होते थे स्त्री पात्रों का अभिनय भी उन्हीं के द्वारा सम्पन्न होता था । ⁴ प्राप्त प्रमाणों के अनुसार भारते-दु ने बनिया में सत्य हरिश्चन्द्र नाटक में हरिश्चन्द्र की भूमिका निभायी थी । ⁵ वस्तुतः भारते-दु स्वयं उज्ज्व कोटि के नाट्यकार होने के अतिरिक्त कुशल अभिनय भी थे और अपने नाटकों के अभिनय निदेशन में सदा सक्रिय भाग लिया करते थे । ⁶ बतलाया जाता है कि भारते-दु ने अभिनय के उत्थान के लिए पेनी ग्रीडिंग क्लब की भी स्थापना की थी । ⁷

1 Natyam Allahabad Vol 1, No 1 1962 Page, 28

2 नागरी पत्रिका अंक 6 7 मार्च-अप्रैल 1968 पृ 90

3 हिंदी साहित्य का इतिहास रामचंद्र शुक्ल पृ 454

—हिन्दी नाट्य संहिता और रंगमंच की भीमासा डा. कु. चन्द्रप्रकाशसिंह पृ 264

4 हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की भीमासा डा. चन्द्रप्रकाशसिंह पृ 233

5 नागरी पत्रिका अंक 1 अंक 6 7 मार्च-अप्रैल 1968 पृ 28

6 हिन्दी नाटक साहित्य का आलोचनात्मक अध्ययन डा. वेदपाल खन्ना, पृ 45

7 हिन्दी नाटक सिद्धांत और विवेचन डा. गिरीश रस्तोगी पृ 117

कहा जाता है कि जब सत्य हरिश्चन्द्र नाटक में भारतेन्दु ने हरिश्चन्द्र की भूमिका भी तो उसमें 'दुस्सिना बाला के चित्रक बाबू राधा कृष्णदास तथा हिन्दा नाट्य प्रेमी कवि रविन्द मुकुन्द ने भी भाग लिया था। यहाँ भारतेन्दु नासदी के मजहूँ हूँ अभिनेता सिद्ध हुए थे। उन्होंने 'हरिश्चन्द्र' की भूमिका सदाशिव मदनमोहन कल्याण उत्पन्न कर ली थी कि वे रो पड़े। उस समय पदों और सीनों का सुन्दर जमाव नहीं था—बजाज के कपड़े तानकर जो काम भारतेन्दु जी न कर दिया था, उसकी महिमा यूरोपियन मोहकों तक ने गाई है।¹ सत्य हरिश्चन्द्र नाटक प्रेम मन्ना विद्यालय के दाखल में भी खेला गया था जिसमें डा. सम्पूर्णानन्द ने विश्वामित्र की भूमिका का निर्वाह किया था।² भारतदुदगा, सत्य हरिश्चन्द्र और बदकी हिमा हिंसा न भवति नाटक भारत दु के समय में काशी में अभिनीत हो चुके हैं।³ 'हरिश्चन्द्र चरित्र' में छप हुआ एक समाचार से स्पष्ट है कि बलिया के दरारी के मले में सत्य हरिश्चन्द्र और नील देवी नाटक खेल गए थे जहाँ भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र भी दशक के रूप में बैठे थे। उस समय के मजिस्ट्रेट ने कहा कि इसका नाटक कवि शिरोमणि शैलसिंह से भी उत्तम है।⁴

उक्त तथ्यों द्वारा भारतेन्दु के निर्देशक और अभिनता रूप के दान होत हैं।

भारतेन्दु के समकालीन रंगकर्मी

भारतेन्दु ने अपनी नाट्य प्रस्तुतियाँ द्वारा रंगकर्मीयों का एक मण्डल तैयार किया उनमें प्रभावित होकर मधु श्री बालकृष्ण भट्ट प्रताप नारायण मिश्र 'प्रेमघन रामकृष्ण वर्मा, राधाकृष्णदास आदि रंगकर्मीयों ने भी सहयोग किया। बालकृष्ण भट्ट एवं प्रताप नारायण मिश्र ने इलाहाबाद एवं बनपुर में बहुत से नाट्य प्रस्तुतियाँ करवाए। श्री प्रेमघन स्वयं पात्र की भूमिका करने में दक्ष थे। इसमें लिए उन्हें अपनी मूर्छे भी बर्तानी पड़ी। सामाजिक प्रथा या लोक विश्वास के अनुसार यदि पिता के जीवित रहते कोई पुत्र मूछ बटवा नेता है तो वह पाप माना जाता है। अतः

1 नागरी पत्रिका (वर्ष 1, अंक 6 7 मार्च अप्रैल, 1968) पृ 28

2 पृ 29

3 रंगमंच श्री मदनमोहन द पृ 24

4 हिन्दा नाट्य मासिक और रंगमंच की भाषासा 7 कु चन्द्रप्रकाशसिंह पृ 264 'हरिश्चन्द्र चरित्र' (दिसम्बर 1884 ई., खण्ड 11 मन्त्रा 3)

'प्रेमघन' जी व पिता ने इसका बड़ा विरोध भी किया था।¹ फिर भी 'प्रेमघन' जी अपना कार्य करते रहे। इससे इन रंगकर्मीयों के नाट्य प्रेम का पता चलता है जिन्होंने समाज एवं धर्म से भी न टय धर्म को कर्त्तव्य माना है। अबिका दत्त व्यास किंगोरी लाल गोस्वामी रीनक बनारसी और विनायक प्रसाद ठाकुर भी भारत दु युग के ही रंगकर्मी हैं।² भारत दु की प्रेरणा से प प्रताप नारायण मिश्र व व लक्ष्मण भट्ट प मदन मोहन मालवीय और पुरुषोत्तमदास टंडन जैसे व्यक्तियों ने अभिनय में अपना योगदान किया।³

भारतेन्दु युग के नाटककारों ने मुख्यतः पौराणिक ऐतिहासिक कथानक चुने जिनमें 'प्रह्लाद', मोर ध्वज वण घुष हरिश्चन्द्र अर्जुन विषय चंद्रहास सावित्री दमयंती शिव-पावती और कृष्ण सत्य भामा आदि व चरित्र हैं। इस युग का नाटककार पात्रों व जील निरूपण और वस्तु विषय की विविध परिस्थितियों का योजना में अलौकिकता की छोड़कर अधिकाधिक मानवीय दृष्टिकोण का समावेश करता है। उसे चिन्ता तो केवल अपने उद्देश्य की है जिससे वह अपने दर्शकों की सांस्कृतिक और भौतिक चेतना को प्रबुद्ध करके और उसमें समाज के तत्त्वों की सांस्कृतिक और नैतिक भ्रष्ट पतन के प्रति असंतोष उत्पन्न करके सिद्ध करना चाहता है। बड़ी से बड़ी पौराणिक कथा के निरूपण में भी ये लेखक अपने देश का दरिद्रता और दुरवस्था का नहीं भूल जाते हैं। सडग बहादुर मल्ल का पारिजात और प मोहनलाल विष्णुलाल पंड्या का 'प्रह्लाद नाटक' इसके उदाहरण हैं।

ऐतिहासिक नाटकों का प्रणयन भी आचरण व संस्कृति के निर्माण की प्रेरणा हेतु किया गया जिनमें राधाकृष्णदास कृत पद्मावती महाराणा प्रताप, काशीनाथ खत्री कृत तीन परम मनोहर ऐतिहासिक रूपक राधा चरण गोस्वामी ममरनिह राठी कृत शयन शर अली कृत कल हकीकत राय गुप्ता प्रताप गुप्त कृत वीर जयमाल श्री निवास दास कृत संयोगिता स्वयंवर और वकुण्ठ राम

1 Natyam Allahabad Page 28

2 नागरी पत्रिका वष 6 7 माच अप्रेल 1968 पृ 92

3 हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की भीमासा, डा कु चंद्रप्रकाश सिंह पृ 235

दुर्गल कृत 'श्री हृष' धार्मिक विक्षेप उल्लेखनीय है।¹ हिन्दी भाषा के प्रति पूरे जिनमें इन लेखकों में राम धारा राम भाषा समस्या को लेकर भी कुछ नाटक लिखे गये जिनमें शरत्कुमार मुखोपाध्याय का 'भारतोद्धार' प्रमुख है। भारतेन्दु ने जिन धार्मिक-धार्मिक भावना का श्री गणेश चन्द्रावली' नाटिका में किया है उसी लीला का कुछ चरक तो इन लीलाओं के मूल रूप को सुरक्षित रखने के पक्ष में रहे—परन्तु बहुत ऐसे भी लेखक हुए जिन्होंने दशकों की कभी साहित्यिक नाटकों की ओर लीला और कभी बारसी रंगमंच के गेटे में गिराया।²

राम लीला सम्बन्धी नाटक भी इस युग में बहुत लिखे गये जिनमें प्रमुख महान महादुर माल कृत 'महारास', बलदेव प्रसाद मिश्र कृत 'प्रभात मिलन' (1903), नंद किशोर (1900), दश भासी गोस्वामी रचित 'मान चरित्र' माधुरी कृष्णदास कृत 'जुगल धामिनी लीला' विद्याधर पिपाठी की उद्धव यतीश नाटिका (1887) राधाचरण गोस्वामी कृत 'श्री दामा' (1904) शिवनन्दन सहाय कृत 'कृष्ण मुद्रा' (1870) अयोध्यासिंह उपाध्याय कृत 'रुक्मणी परिणय' (1894) और मूल नारायण सिंह की श्यामानुराग (1899) नाटिका आदि हैं।

रामलाला सम्बन्धी नाटक भी इस युग में लिखे गये। उदात्त प्रसाद मिश्र का 'रामलाला रामायण' (1904) सीता बनवास (1895) बही दीन दीक्षित का 'सीता स्वयंवर' (1856) प्रमथन कृत 'प्रयाग रामा गमन' (1904), कामनाचाम कृत 'बारिश नाटक-याया' (1904) आदि इस युग की प्रसिद्ध नाट्य कृतियाँ हैं। इसमें 3 बातें हैं—प्रथम वे नाटक जो परम्परागत रामलीला के तात्त्विक, धार्मिक एवं अभिनयात्मक प्रणाली का पालन करते हैं, दूसरे वे जो रंगमंच की नई प्रवृत्तियों को भी अपनाए हुए हैं किन्तु साथ साथ परम्पराओं का पत्ता नहीं छोड़ पाए हैं तीसरा वे जो प्राचीन राम लीला परम्परा से अपना नाता बिल्कुल तोड़ चुके हैं।³ ये अधिकतर 'राम चरित मानस' के आधार पर निर्मित हुए हैं।

1 हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की सीमा का कुछ चन्द्रप्रकाशसिंह पृ 269-272

2 वही पृ 277

3 वही पृ 284

इन नाटकों में मनोवृत्तों की विविध उत्तेजित अवस्था की अभिव्यक्ति के लिए गीता का प्रयोग किया गया है।¹

अंग्रेजी नाटकों का प्रभाव से किशोरीनाथ गोस्वामी ने 'मयूर मंजरी' महा नाटक में मयूर और मीन-द्वय की रंगमंच पर चुम्बन और आग्निकन की पूरी स्वतंत्रता प्रदान करके हिंदी नाटक का भारतीय नाट्य शास्त्र की सांस्कृतिक मर्यादाओं का उल्लंघन किया था।² इस युग में हास्य का भी कई रूप मिले।

इस युग के नाटककारों की रंगमंचीयता भी विचारणीय है। डा. वेदपाल खन्ना ने श्री राधाकृष्ण दास का 'महाराणा प्रतापसिंह या राजस्थान बमरी' (1897) का लिए लिखा है³ — नाटक का पहला दृश्य में ही टक्कीक की भारी धूम दिखाई पड़ती है। इस दृश्य में जब परदा उठता है तो महाराणा का तख्त लगा हुआ है। इतने में नपथ्य में गान की आवाज सुनाई देती है और जब तक नपथ्य गान समाप्त नहीं हो जाता तब तक महाराणा तथा अथवा पात्र मंच पर बिना किसी चेष्टा गति या वाय के मौन धारण किए बैठे रहते हैं। बत्ता और टेक्नीक का विचार से यह बड़ा अस्वाभाविक प्रयोग है।

ये नाटककार पाश्चात्य नाटक की आत्मा तक मिटाते और व्यवहार की दृष्टि से पहचान नहीं पाए। भारतेन्दु और उनके सहयोगियों ने जो नाट्य-रचना की उसमें केवल नाटक का बहिरंग में ही परिवर्तन हुआ अंतरंग में समसामयिक कथा-वस्तु का चयन और युगोप-चयन का समावेश के अतिरिक्त कोई महत्वपूर्ण परिवर्तन नहीं हुआ।⁴ इनके काल में का अभिप्राय कथन यही है कि भारतेन्दु युग के नाटकों में केवल नाट्य घटका का पालन किया गया है।⁵ दूसरी ओर यह भी स्वीकार्य है कि भारतेन्दु युग में नाटक अभिनय के लिए ही लिखे गये थे। उनकी भूमिकाओं और प्रस्तावनाओं में रंगमंचीय तत्त्वों पर रंग मंचन, कप धूपा, प्रकाश योजना तथा नपथ्य संगीत आदि का प्रमाण मिलता है।⁶

1 हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की मांसाडा डा. कु. चन्द्रप्रकाश मिह
पृ. 256-257

—हिन्दी नाट्य साहित्य का इतिहास डा. माधनाथ गुप्त पृ. 85-86

2 हिन्दी नाट्य साहित्य का आलोचनात्मक अध्ययन डा. वेदपाल खन्ना विमल पृ. 68

3 वही पृ. 64

4 प्रसाद नाट्य और रंग जिल्द का गाविंद चातक, पृ. 4

5 वही पृ. 5

6 वही पृ. 258

निरूपण रूप में कहा जा सकता है कि हिन्दी रंगमंच के अभ्युत्थान में भारते दु और उनके युग का ऐतिहासिक महत्व है। भारते दु युग में हिन्दी रंगमंच को एक निश्चित जिशा भी मिल गयी। तत्कालीन मंचित कृतियों पर दृष्टि डालते हुए हम इस तथ्य पर पहुँचते हैं कि भारतेन्दु कालीन मंच पर ऐतिहासिक गौराणिक और सामाजिक नाट्य कृतियों का प्राधान्य था। ये कृतियाँ आदश यथार्थ पूर्ण तो थी ही साथ ही इनमें व्यंग्य और विद्रोह का भी पुट था। भारते दु कालीन नाट्य प्रस्तुतीकरण मुख्य रूप से जन जागरण के लिए और नील रूप से कलात्मक मनोरंजन के लिए होता था। अधिनीत नाटकों में राष्ट्रीय साम्प्रतिक चेतना का प्रावण्य था। भारत दुदशा, नील दबी आदि इसके उदाहरण हैं। सामाजिक नतिकता और मानवीय मूल्यों की रक्षा भी इनका उद्देश्य था। वस्तुतः यह युग सुधारावादी था इसलिए तत्कालीन नाट्य कृतियाँ सामाजिक आदर्श से भीत प्रेरित दिखाई देती हैं। भारते दु के समकालीन पारमोक्ष चियेटर के नाट्य प्रदर्शन अधर्मान्ति हो चले थे उनमें भाव और भाषा की शुद्धता नष्ट हो गयी थी इसलिए भारते दु और उनके समकालीन अथ रंगकर्मीयों ने शुद्ध साहित्यिक हिन्दी नाट्य कृतियों को महत्व दिया, साथ ही भारतीय विचारधारा को भी बल प्रदान किया। इन कृतियों में सत्य हरिश्चंद्र बंदिकी हिंसा हिंसा न भवति गङ्गावला (राजा लक्ष्मण सिंह) बल-युगी जनेऊ रामाभिषेक अम्बर नगरी, भारत दुदशा, बलि प्रवेश, गोसकट, जयनारासिंह की, आदि उल्लेखनीय हैं।

भारते दु युगीन नाट्य कृतियों में लक्ष्यपूर्ण पूर्ण सवाद ब्रज और खड़ी बोली का सम्मिलित प्रयोग पर्याप्त रंग संकेत, दीप्त सवाद सरल सरस भाषा और स्वाभाविक अथ दृश्य विभाजन प्राप्त होता है। इन पर संस्कृत नाट्य विधान का गभीर प्रभाव है साथ ही वगसा मराठी, अंग्रेजी आदि के संस्पर्ध के कारण कुछ नए मौलिक प्रयोग उपस्थित करने की भावामुक्तता भी।

भारते दु कालीन हिन्दी मंच पर अभिनय को पर्याप्त महत्व दिया जाता था अभिनय कला में मतिनाटकीयता अधिक थी। उच्च स्वर, संगीत पूर्ण वाणी और सुन्दर आकार प्रकार को अधिक प्रथम दिया जाता रहा है। इस युग में स्त्री पात्रों की भूमिका भी पुष्प हो किया करते थे। अभिनय कला को सुधेयवर्धित और मृदुल बनाने के उद्देश्य से कुछ बन्धों और नाट्य प्रशिक्षण संस्थाओं की स्थापना की गयी थी। भारते दु का 'पनीरोडिंग क्लब' इसका एक उदाहरण है। इस युग के प्रमुख रंग कर्मियों में भारते दु के अतिरिक्त माधव शुक्ल प्रमोद महाश्व भट्ट गोपाल अथ आदि उल्लेखनीय हैं। इस युग की प्रमुख नाट्य संस्थाएँ आय नाट्य

सभा रेल्वे वियेटर श्री रामलीला नाटक मंडली नेशनल वियेटर नागरी प्रवर्द्धनी सभा बलिया नाट्य समाज (1884) भागते दु मंडन कानपुर, एम ए क्लब, श्री भारत मनोरजनी सभा कानपुर रसिक मंडल, विजय नाट्य समिति भारत एंटरटेन्मेंट क्लब, विजय नाट्य समिति आदि संस्थाएँ कार्यरत थीं।

भारते दु कालीन मंच व्यवस्था और नाट्य प्रस्तुतीकरण अधिक जटिल नहीं लग्वाई देता। इस युग के कुछ प्रयास अवश्य उल्लेखनीय हैं जैसे राम लीला की विजय मंचा के समान नाटका की मौन भाषी चौखटों से परिपूर्ण मंच, व्यक्तिगत घरों (घरनु मंचों) पर नाट्य प्रदर्शन माधुनिक स्थानों (मंचा, बाजार आदि) में चर्च मंच का प्रारम्भ आदि। इन मंचों पर परदों का प्रयोग और दृश्याकर्षक प्रारम्भ हो गया था। पारसीक प्रभाव से कभी कभी चमत्कार प्रदर्शन भी किया जाता था जैसे दुर्गा नर्तनी में दुर्गा तथा कारागार का दृश्य और वीरेन्द्र सिंह के निरोद्धेयन का चमत्कार।

भारते दु युगीन दशक और सकोलक वय का विश्वस्त विवरण प्राप्य नहीं है। केवल ब्राह्मण नामक पत्र में श्री राम नारायण त्रिपाठी और प्रताप नारायण मिश्र द्वारा लिखित कुछ नाट्यालोचनाएँ प्राप्त होती हैं। इतना अवश्य कहा जा सकता है कि उस समय प्रबुद्ध दशकों का अभाव था। इसकी अवयवस्था का भी कोई निश्चित श्रोत नहीं दिखाई पता। यह प्रवृत्त प्रायः नाट्य प्रतीक व्यक्तियों द्वारा व्यक्तिगत एवं सामूहिक आधार पर किया जाता था।

स्पष्ट है कि भारते दु युग का हिन्दी रंगमंच का इतिहास में अभूतपूर्व योगदान रहा है।

द्विवेदी युगीन हिन्दी रंगमंच—

युग प्रवर्तक आचार्य द्विवेदी ने 'नाट्य शास्त्र' नामक रचना लिखी परन्तु अनेक नाटक न लिखे जान पर जो शोभ 'यत्न' किया उससे उस युग में कुछ परिवर्तन आया और व्यवस्था के नाटकवादी भी छटनी हो गयी। छ होने लिखा नाटक लिखने का प्रणाली का जिह्वा अत्यल्प भी जान नहीं उ हाने भी हिन्दी में नाटक लिखने की कृपा की है—नाटक लिखना लोगों ने खेन सम्मत् रखा है।¹ 'य' प्रकार की कड़ी

1 हिन्दी साहित्य का इतिहास आचार्य रामचन्द्र शुक्ल पृ 493

—हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की मौलिका डा. कुं चंद्रप्रकाशसिंह पृ 331

—प्रसाद नाट्य और रंगशिल्प डा. गोविंद चातक पृ 8

चेतावनी और भस्मना से बूँड कचरे¹ और नीम हरीम² नाटककारों की बात ठक गयी और अच्छे नाटककार उभर कर सामने आए। इनमें प्रमुखों में मिह उपाध्याय, बालकृष्ण भट्ट की शक उग्र, गोविन्द बल्लभ पंत, मिथ प्रसाद, किशोरी लाल गोस्वामी, सुदर्शन माखन लाल चतुर्वेदी, जो भी श्रीरामस्वरूप चतुर्वेदन शास्त्री मथिनीशरण गुप्त आदि मुख्य थे। इनके अलावा भगवती प्रसाद, रूद्र दत्त शर्मा, लोचन प्रसाद, कृष्णानन्द जोशी, कुंजी लाल जैन, जगन्नाथ प्रसाद, चतुर्वेदी, बलदेव प्रसाद, मिथ ने भी नाटक लिखे। सात्ता सीताराम, सत्य नारायण, कविराज, रूप नारायण, पाण्डेय आदि ने कुछ नाटकों के अनुशासन भी किए। कथानक की जटिलता, चरित्र चित्रण और संघर्ष की 'संघटितता' तथा जीवन के उद्दीप्त क्षणों को नाटकीय स्थिति में पकड़ने की सामर्थ्यहीनता इन नाटकों में फिर भी बनी रही जिसके कारण द्विवेदी युग के नाटकों की साहित्यिक उपलब्धि साधित हो मानी जायगी। डा. सोमनाथ गुप्त और गुलाबराय ने इस काल की मधिवास कहा है।³

समय के इसी कारण कि भारत-दु से प्रभाव की बीच की बड़ी की नाटकीय एवं रंगमंचीय रूप में जोड़ने का काम द्विवेदी जी ही कर रहे थे। यों यह काल एक प्रकार से नाट्य परिवर्तन युग अथवा द्विवेदी-दीप्ता युग ही है। कुछ विद्वानों ने 'मधु' युग भी कहा है परन्तु यह नाम उपयुक्त जान नहीं पड़ता। मधु माने में यह भारत-दु युग के नाटकों का हास काल ही है।⁴

यह युग महान् राजनीतिक हलचल और राजा राम मोहन राय स्वामी, दयानन्द साहू, कान्हेलाल शर्मा-नरम दल, बलभग, विराट्टा आन्दोलन का युग था। इस समय मन्त्र माहल मालवीय और राजर्षि टण्डन जी का सहयोग पाकर माधव गुप्त और महादेव भट्ट जैसे अतिशय प्रभावशाली नाट्यकारों ने प्रभुत्व के प्रयत्न से स्थापित नाट्योपनिषद् और नाट्य प्रवर्तिका का अध्ययन प्रवर्तित है।

द्विवेदी युगीन रंगमंच पर समय रूप से दृष्टि डालने में कुछ महत्वपूर्ण निष्कर्ष प्राप्त होते हैं। इस युग में अभिनीत होने वाली नाट्य कृतियाँ प्रायः ऐतिहासिक, पौराणिक और सामाजिक विषयों से सम्बन्धित थीं। किन्तु बीच-बीच में

1 हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की सीमा-सा चन्द्रप्रकाशमिह पृ 333

2 प्रमाण नाट्य और रंगमंच डा. गोविन्द चातक पृ 89

3 हिन्दी नाट्य साहित्य का इतिहास डा. सोमनाथ गुप्त पृ 89 (चौथी संस्करण)

4 हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की सीमा-सा डा. कुंजी लाल जैन पृ 335

व्याज रूप से राजनीतिक समस्याओं की ओर भी सक्त कर लिया जाता था। उदाहरणार्थ महाराणा प्रताप नाटक का आरम्भ जय जय श्री 'तलोक देव भारत' हितकारी गीत से किया गया था और सीता स्वयंवर नाटक में धनुष यज्ञ प्रसंग का अन्तगत यह घोषण किया गया था कि ब्रिटिश कूटनीति के समान कठोर शिव धनुष को टस से मम नहीं किया जा सकता। ऐसा उत्सर्ज है कि मानवाय जो ने इस पर आपत्ति प्रकट की थी। तात्पर्य यह है कि तत्कालीन नाट्य प्रदर्शनो द्वारा जन जागृति उत्पन्न करने का उपक्रम किया जाता था। यह आयोजन कहीं-कहीं प्रतिबंधित भी कर दिए गए थे। माधव शुक्ल द्वारा संचालित हिंदी नाट्य समिति सरकारी कोप-भाजन बन जाने के कारण बंद कर दी गयी थी। संभवत इन्हींलिए इस युग के नाट्य प्रदर्शन में प्राप्त होने वाले राजनीतिक सक्त प्रायः प्रतीकारमक है। इस काल की प्रमुख अभिनीत कृतियों में अघेर नगरी नील देवी हर हर महादेव शत्रुतला प्रयाग रामायण, कुवन्दहन चन्द्रकलाभानुकुमार रामायण सत्य हरिश्चन्द्र महाराणा प्रताप सुभद्रा हरण और अभिमन्यु मेवाड़-पतन भीष्म, शाहजहा चंद्रगुप्त (डो एल राय) मुद्रा राक्षस राम लक्ष्मण सदा (1913) महाराणा राजसिंह समिन्ध आदि है। इस युग में विदेशी नाटकों जस डूलियस मोजर का हिंदी रूपांतर भी खला गया। इसके प्रतिरिक्त अच्छे नाटकों की अनेक आवृत्तियाँ भी हुईं जिनमें महाराणा राजसिंह के 8 बार खल जाने का प्रमाण मिलता है।

द्वितीय युग एक प्रकार का संकलन युग है। इसमें संस्कृत नाट्य यूरोपियन नाट्य श्री श्री पारसीक थियेटर नाक नाट्य और हिन्दी के निजी रंगमंच का अनुसृत समन्वय दिखाई देता है। नाट्य कृतियों में अनूदित कृतियों की भरमार है और नाट्य कृतियों में कई कलाओं का सम्मिश्रण है।

इस युग के प्रमुख रंगमंचियों में माधव शुक्ल बाल कृष्ण भट्ट पुरुषोत्तमदास टटन, मदन माहन मानवीय गोपालदास ब्रजचंद, जगन्नाथदास श्री कृष्णदास डा श्याम सुन्दर दास, राय कृष्ण दास रघुनाथ बाजपेयी राजाराम नागर रामा शर्कर गुनेरी वंशव प्रसाद खन्ना ईश्वरी प्रसाद पाटिया बाबू नारायण प्रसाद अरोड़ा आदि के नाम उल्लेखनीय हैं। कनाश नाट्य समिति कानपुर में सब प्रथम युवा कलाकारों द्वारा स्त्री पात्रों की भूमिका अदा करने का उत्कल भी इस युग में मिलता है।

द्वितीय युग की प्रमुख नाट्य संस्थाओं में नागरी प्रवर्द्धिनी मभा (काशी) श्री राम लीला नाटक मंडली (प्रयाग), वायज थियेट्रिक क्लब (काशी), नागरी

नाट्य कला मशीन प्रवृत्त मंडली (काशी) नागरी नाट्य मंडली (काशी) भारत दु नाटक मंडली (काशी) काशी नाटक मंडली (काशी), आन्ध्र भारते दु नाटक मंडली (काशी), हिन्दी नाट्य समिति (प्रयाग) हिन्दू प्रतिष्ठान काठ मछनऊ भारत नाट्य समिति काठपुर केरास नाट्य समिति काठपुर हिन्दी नाट्य परिषद् बनकला आदि की गगना की जाती है। ये संस्थाएँ व्यक्तिगत प्रयासों द्वारा स्थापित, संचालित थीं। इनकी आर्थिक स्थिति प्रायः शीबनीय थी। नागरी नाट्य कला मशीन-प्रवृत्त नाटक मंडली को संवत्स्र घनाट्य संस्था कहा गया है।

इस युग के नाट्य में तुलीकरण बहुत क्लृप्तक नहीं थे। मंच का निर्माण सांख्यिक स्थल पर ही होता था और पर म छोटे-छोटे परद लगा कर के नाट्य प्रदर्शन किया जाता था। कुछ मंडलियों के पास पर्याप्त नाट्य उपकरण थे। प्रायः ये संस्थाएँ छद्म और मगनी के परने से काम चलाती थीं। इसके प्रस्तुतीकरण प्रायः दीर्घ कालिक होते थे। जैम माधव गुक्ल ने रामायण नाटक लगातार तीन मिनटों तक चलाया था। एक एक नाटक की घनक आधुनिकता होती थी। जम भारत-तु मंडली के महागणना प्रताप नाटक को निरंतर दो वर्षों तक चलाया गया था। नाटकों के पूर्वप्रयोग का भी प्रमाण मिलता है। मशीन सोमद्र का पूर्व प्रयोग भारत-तु नाटक मंडली द्वारा लगभग एक वर्ष तक किया गया था।

द्वितीय युगीन प्रशिक्षण में मादगी दिखाई देती है। कभी कभी कुछ चमत्कार प्रयोग भी मिल जाते हैं जैसे मध्य हरिश्चन्द्र नाटक में एक द्वा-मपर मान का विधान किया गया था जिसके अनुसार भगवान् के प्रवृत्त होने समय प्रशिक्षण स्वयं में परिणत हो गया था। द्वितीय युगीन अभिनय कला अतिनाटकीयता प्रेरित थी। मम हास्य रस और प्रहसन की अधिक शक्तिपूर्ण दिखाई जाता था। मीलित रसों में मंडली की पेशाकी का प्रचलन था। इस युग के मंडलों में मंत्री वर्गों के व्यक्ति थे। राजाओं महागणनाओं का सम्मिलित नामा विजय औरव का विषय बनता था। कुलीन वगैरह अपना कला प्रशिक्षण करने के लिए कलाकारों का पुरस्कार स्वयं रोचक पत्रक में प्रदान करता था। मी युग की नागरी नाटक मंडली ने मुद्रित प्रामाण्य पत्रों द्वारा दर्शकों को बुलाना आरम्भ किया। रंगमंचों में ममीक्षाओं का भी इस युग में पर्याप्त प्रचलन हुआ गया था। द्वितीय प्रदीप-संस्मृतो अभ्युदय, मशीन, विज्ञान भारत आज, भारत जीवन आदि में इनके प्रमाण प्राप्त हैं। मय व्यवस्था प्रायः संस्थागत उद्योग के आधार पर की जाती थी। सरकारी अनुदान के उदाहरण प्राप्त नहीं होते हैं।

बल दिया है।¹ प्रसाद के नाटकों में गीत-कविनायिका के साथ नृत्य की प्रवृत्ति भी मस्कृत से अपनाई गई है। प्रसाद के नाटकों में अक्रियक दृश्यों के पीछे पारसी प्रभाव है।²

रंगमंच पर युद्ध-नदी-समुद्र-आधी-आग-मेघ-मल्ल-युद्ध-उत्खापान-आदि इस प्रभाव के उदाहरण हैं। वस्तुतः पारसी रंगमंच पर आग-पानी-घाँधी के दृश्य इतने लाभप्रिय थे कि प्रसाद उसका विरोध करने पर भी उन्हें छोड़ न सके।³ यही बात पात्रों के अचानक प्रकट होना में देखी जा सकती है। पारसी रंगमंच के दशकों की रूचि को ध्यान में रखते हुए वे साथ-साथ भंडिया-आदि का भी मंच पर लाते हुए न भूलें।⁴ प्रसाद के कई गीतों में पारसी रंगमंच का हल्का पन है।⁵ अस्तु-

1 ठूट लिया मन ऐसा खलाया तोर कमान

(विशाल पृ 45)

2 मेरे मन की धुराक कहाँ से चले।

मेरे प्यारे मुझ क्यों भुला कर चले ॥

(विशाल पृ 53)

3 प्यार निर्मोहा हाकर मत हमको भुलाना रे।

(अजात शत्रु पृ 41)

4 बच्चा बच्चा से खल हो प्रेम भरा सकते मन में-

(अजात शत्रु)

य गीत भी पात्रों पर घोड़े गए हैं यद्यपि य कथावस्तु में बाधक नहीं होते।

बुद्ध विद्वानों का यह मत है कि प्रसाद के नाटकों में रंगमंचीय परिस्थितियों की ओर ध्यान कम और साहित्यिक मौलिकता की ओर अधिक पाया जाता है।⁶ अस्तु यह स्पष्ट है कि प्रसाद ने संस्कृत की दृश्य विधायक सवाद परम्परा को पुनः सुधारा।⁷ नाटक में शब्दा को नाटकीय मौलिकता एवं व्यक्तता प्रदान की है। स्वगत भाषाओं की उपयोगिता का उद्घाटन किया है। नाटक के आरम्भ में स्वगत

1 प्रसाद नाट्य और रंग शिल्प का गोविन्द चातक पृ 272

2 वी पृ 273

3 वही पृ 274

4 वही पृ 275

5 वही पृ 276-77

6 हिन्दी नाटकों की शिल्प विधि डा गिरिजा सिंह पृ 15

7 प्रसाद नाट्य और रंगशिल्प डा गोविन्द चातक पृ 293

भाषण १। हैं तो मंच पर अभेक्षित वातावरण की मृष्टि करत हैं और अंत में भात हैं। दृश्य की पर परिणति प्रस्तुत करत हैं। उनका नाट्य गीत प्रायः नाटक की आत्मा और उपयुक्त वातावरण निर्माण में सहायक हात हैं। प्रसाद व गीतों की मृष्टि मनोरंजन के लिए भी हुई है।¹ कई गीत राष्ट्रीय भावनाओं को जागृत करने वाले हैं।

प्रसाद ने भारत दुःकालीन राष्ट्रीय विचारधारा को बल प्रदान किया है और परम्परा का निर्वाह किया है। उनके गीतों में परिस्थिति विरोध का उन्पाटन 'मनोरंजकता' मात्रा के प्रेम और ईश तथा देश प्रेम भी है।²

प्रसाद के मंचित नाटक—

प्रसाद जी का यह कथन सत्य है कि हिन्दी का कोई अपना रंगमंच नहीं है।³ उस समय वास्तव में हिन्दी रंगमंच अतीव्यक्त नहीं था। उन्होंने पारसी रंगमंच को हिन्दी का भाग नहीं माना है। उनके नाटक साहित्यिक दृष्टि से महत्वपूर्ण हैं किंतु उनके प्रदर्शन में बहुत जोर पड़ता है। उन्होंने भविष्य में नाट्योपयुक्त रंगमंच बनाने की कामना की थी।⁴ श्री उपेन्द्रनाथ 'भद्रक' के अनुसार प्रसाद जी के नाटकों को 'बिना काटे छोटे मंच पर प्रस्तुत करना कष्टसाध्य है। कुछ तो उतने लम्बे नाटक हैं कि उन्हें पूर्ण रूपण प्रस्तुत किया जाय तो दर्शकों को भारी रात हान में बैठना पड़ेगा।⁵ पर इसका अर्थ यह नहीं कि उनके नाटक मंच पर प्रस्तुत किए ही नहीं जा सकते। निर्देशक मंच का अधिकारिता जानता है। उस पूर्ण अधिकार होता है कि वह नाटकों में अपनी सुविधानुसार काट छांट करे। इस दृष्टि से प्रसाद के नाटक अरंगमंचीय नहीं कहे जा सकते। प्रसाद जी के समय में उद्भूत स्वतंत्र अज्ञात-शत्रु आदि नाटक मंचित हुए थे। प्रायः प्रसादों के अनुसार बताया जाता है कि सन् 1926 में काशी में प्रसाद जी के उद्भूत नाटक का मंचन हो रहा था। उसके दशकों में स्वयं प्रसाद जी भी विद्यमान थे।⁶ 13 14 दिसम्बर सन् 1933 की बात है 'उद्भूत नाटक काशी के रत्नाकर रमिक महल द्वारा खेला गया था, जिसके अंशों के रूप में स्वयं उपजकर प्रसाद और सम्पूर्णान्त आदि जैसे वरिष्ठ पंक्ति बने थे। कहते हैं पूर्वाभ्यास के समय भी स्वयं प्रसाद कलाकारों के मध्य बैठ कर

1 प्रसाद साहित्य की सांस्कृतिक पृष्ठभूमि डा प्रेमचन्द शर्मा प 45

2 हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास डा सोमनाथ गुप्त, प 157

3 काँप और कना तथा अन्य निबन्ध प्रसाद प 106

4 नाट्यम इलाहाबाद प 49

5 नागरी पत्रिका खण्ड 1, अंक 6-7 मार्च अप्रैल 1968 प 24

6 नाटक और भाव का हिन्दी रंगमंच डा कल्याणमन साहू प 96

य। चन्द्र गुप्त नाटक का पात्रों में सब थी ब्राह्मणों का न नीचता का न गण
राम नटन वाली बाबू आचार्य सीता राम चतुर्वेदी चन्द्र मत्तन शक्ति मन्त्रालय
घोर डा घोर नटनाचालत व व बान्नानाच पाद धाति धातिनाचों ने भाग निरा
या।¹ चन्द्र गुप्त नाटक प्रमाण जो के बान्ना भी बर्द्ध धार मन्त्रा गया। श्री शिव प्रमाण
मिथ 'रुद्र' गुप्ताकर पाण्ड्य धाति व द्वाग भी मचित हा चुका है। था रुद्र ने
प्रामोद की भूमिका निभाही था।² गायत्री नाटक मटवी (काग) व बरानाचों
द्वाग स्वामिगुप्त नाटक भी मचित हा चुका है जिनमे थी वीर बाबू धीर दामेश्वर
वनदी। प्रश सरीय भूमिकाए की थी।³ काशी के धनिरिक्त प्रमाण जो व नाटक
घोर बर्द्ध जगह मचित हो चुक है। आज भी हा रू है घोर धमी इनक प्रजाधिक
मचन की सम्भावना भी है।

घनक मन्त्रालय द्वारा उनकी धाय कृतियों कागमना पुरस्कार प्रमाणनाय
धाति वी नरय नाटक व रूप म प्रमाणित किया गया है। एक मन्त्रालय प्रमाण घोर जगित
नि नु माय ही मटवी अभिषेकनाचों स भरपूर विषयवस्तु (कागमनी) की नय घोर
अभिनय द्वारा रपायित करने के प्रयास में (निर्णय) श्री नरेन्द्र शर्मा का वला
'मन्त्र' नय राजनायक स्तर के रूप में सिद्ध हुई है। निष्कर्ष यह है कि प्रसाद के
नाटकों की धरगमधीय बलमाना उचित नहीं है।

वस्तुतः प्रसाद के नाटकों के सवधा अभिनेय का प्रमाण उस समय प्रचारित
कर दिया गया था किन्तु भागने दु नाटक मटवी के अभिनयों ने धतय प्रमाणित
कर दिया। इस मटवी ने नागरी प्रचारिणी सभा व अधसनी मन्त्रालय पर न ग्नुप्त
नाटक का सफल अभिनय किया। काशी में हिन्दी साहित्य सम्मेलन के वापिस
अधिवेशन पर रुद्रगुप्त नाटक का बड़ा सफल अभिनय हुआ था। द्वितीय अधि
न इन प्रयोगध व अधसर पर ध्रुवस्वामिनी का सफल अभिनय हुआ था। उस
समय तक ध्रुवस्वामिनी प्रकाशित नहीं हुई थी यह अभिनय प्रसाद की वी पाण्डु-
नाय व साधार पर किया गया था।⁴

प्रसाद व नाटक पर दृश्य बाहुल्य का आक्षेप किया जाता है पर कम समय
ध्या का निदान सरल है। असम्बद्ध दृश्यों की व ट छांट कर उद्भव दूसरे में
मिलाकर प्रकटि धाग बहुत सम्पादन कर पात्रों की कटौती घोर भाषा में स्थिति

1 गायत्री पत्रिका वष I अंक 6-7 मार्च अप्रैल 1968) पृ 95

2 वही पृ 98

3 वही पृ 97

4 हिन्दी नाटक साहित्य और रंगमंच की मीमांसा डा कु चन्द्र प्रकाशित 364

परिवर्तन अथवा सब दा की कुछ जोड़ तोड़ कर फालतू और असम्बद्ध दृश्यों को हटाया जा सकता है।²

हिन्दु सभ्यता निर्देशक वही है जो प्रसाद के नाटकों को अधिकतम प्रस्तुत करे। उह नव प्रवर्धित मंच पनोमोनिक विद्वत् पर तो बहुत सुविधा के साथ उतारा जा सकता है।

प्रसाद के समकालीन रसकर्मी एवं उनके नाट्य प्रस्तुतीकरण—

प्रसाद के कई समकालीन नाट्य लेखक हैं जैसे मधुसूदन मुदगल (दयानन्द 1917) बलदेव प्रसाद मिश्र (मोरा साई 1918) 'वासना वसव', 'प्रसन्न सङ्घ' 1925 त्रेमचन्द्र (कवना 1924) बन्नीमाय मट्ट (दुर्गावती 1926) देव चरित्र (1921) विद्यापी हरि (प्रबुद्ध यामुन 1929) छत्र बोनिनी (1923), उदय शर्मा मट्ट (चन्द्रगुप्त मीन 1931) विनोदसिंह 1933, गोविन्द दास (हृष 1935) मधुसूदन शरण गुप्त (निलोत्तमा और चन्द्रहाम 1916) अवध 1925 मिश्र वधु (पून भारत 1922 तथा 'उत्तर भारत 1923) मुदगल (अजना 1922), लक्ष्मी नारायण मिश्र (संयामी, मुक्ति का रहस्य 1932 और 'राजस का मंदिर 1931) दुर्गासुत शर्मा (रास नाटक 1924), कृष्णलाल शाह (राम नीता नाटक 1927) यशोदास (कृष्णलाल परिणाम 1917) विश्वम्भर नाथ शर्मा कीर्ति (मोम 1918) शिवनन्दन मिश्र (उषा 1948) द्वारिका प्रसाद (प्रजातन्त्र 1921) गोविन्द दास पत (परमात्मा 1925) अमर की बटी, अमरपुर का द्विज जन्मावसरण (दुर्गासुत 1928), कामता प्रसाद गुरू (मुदगल 1931) केचन शर्मा उग्र (महात्मा ईसा 1922) चन्द्रराज मडारी (मिहिरासुमार 1922 और मन्त्रालय प्रसाद 1923) जगन्नाथ मलिक (प्रताप प्रतिभा 1928) कृष्णकुमार मुखोपाध्याय (हुनसीनास 1929) आदि।

ये नाटक अधिकतर एनिहासिक घटनाओं और महानुरुपा के चरित्रों पर आधारित हैं। ये प्रायः चरित्र प्रधान नाटक हैं। इनका उद्देश्य जन मानस में देश प्रेम और स्वातन्त्र्य प्रेम उत्पन्न करना था।

कुछ ऐसे भी नाटक आए जो राजनैतिक जागृति के प्रतीक थे उनमें काशी नाथ वर्मा का समय (1917) त्रेमचन्द्र का सपना (1922) कन्हैया लाल का देश दशा (1923) व. मणसिंह का गुलाबी का नशा (1924) तथा इनके साथ कुछ समस्या नाटक, अनुवाद और प्रहसन भी इस काल में लिखे गए।³

1 प्रसाद नाट्य और रसनिष्पन्न डा गोविन्द चारक पृ 285-86

2 हमारी नाट्य परम्परा आ कृष्णलाल पृ 579 म 81

उपरलिखित नाटकों की इस शीर्षक व बात्रबूद भी यह युग मंचन की दृष्टि से सूना हो रहा। नाट्य प्रदर्शन इस युग का विषय नहीं रहा। इसीलिए इनके प्रदर्शित नाटकों का विशेष उल्लेख नहीं मिलता।

प्रसाद युग के कुछ अभिनेता लेखकों का पता अवश्य चला है जिनमें पंडित हृदयकर प्रसाद बाबू दुर्गा प्रसाद और पण्डित बेचन शर्मा उग्र उल्लेखनीय हैं। हृदयकारणिकेय भी अपने को उग्र मंडन के सम्बन्ध मानते हैं। पंडित हृदयकर प्रसाद उपाध्याय ग्रहमन्त्राबाद की पारसी हिन्दी नाटकों के सूर विजय में वतनिक नाटककार थे। इन्होंने उस कम्पनी के महाभारत नाटक में भीम की भूमिका ग्रहण की थी। इनके दो नाटक काशी दर्शन और काशी विश्वनाथ महत्वपूर्ण हैं जिनमें प्रथम नाटक में धानी के रस्सों का पर्दाकाश किया गया है।¹ इन्होंने राष्ट्रीय नाटक भी लिखे थे। बाबू दुर्गा प्रसाद जो बम्बई की इम्पीरियल नाटक कम्पनी से संबद्ध थे। उनके नाटक 'वीर हम्मीर' ने पर्याप्त प्रसिद्धि पायी। गुजराती मराठी और अंग्रेजी पात्रों में एक स्वर से दुर्गा प्रसाद जी को हिन्दी का महाद नाटककार स्वीकार किया और उनकी तुलना मोरारजी देसाई की, शेक्सपियर तक की।² दुर्गा प्रसाद जी ने काशी में अभिनय युग का सफल अभिनय भी किया था। वे प्रतिनायक अथवा खलनायक की भूमिका बहुत बुरी से निभाते थे। प्रसिद्ध साहित्यकार उग्र जी की नाट्यकृति महात्मा रत्ना ने शतशतिका प्राप्त की थी। इन्होंने द्विजेंद्र लाल राय के 'वन्द्य गुप्त नाटक' में छाया की भूमिका की थी।

इसके प्रतिरिक्त उक्त युग के अन्य रंगमंचीय सत्त्व पूर्वाभ्यास रंगलेपन, प्रस्तुतीकरण दशक संगीत प्रकाश ध्वनि प्रयोग अथर्व्यवस्था मंच निर्माण मंचन आदि का स्पष्ट एवं विशेष उल्लेख नहीं मिलता।

हिन्दी रंगमंच का इतिहास में प्रसाद युग का अभूतपूर्व योगदान है। इस युग में नाट्य कृतियों को शुद्ध साहित्यिक स्वरूप प्रदान किया गया और उन्हें मुरुचि सम्पन्न भी बनाया गया। प्रसाद जी के नाट्य प्रयोगों द्वारा ऐतिहासिक पौराणिक सामाजिक समस्यापरक एकाका भाव नाटक गीति नाट्य आदि शिल्पों का आविष्कार हुआ और इस प्रकार रंगमंच में विविधता या बहुलता का दर्शन हुए। इन कृतियों में राष्ट्रीय मार्कटिक चेतना का सातिवेश ता के साथ ही पर्याप्त रंग मंचन, विविध अंक दृश्य विभाजन कुत्तन और रोमांचक दृश्य भी प्रकट हुए। इनकी भाषा तथा भाव वस्तु कवित्वपूर्ण बन गए और इस प्रकार ये नाटक सस्कृत

नाट्य परम्परा से समुत्पन्न हो गए। प्रसाद युग पर पार्श्वीक थियेटर का प्रभाव तो पड़ा ही था कुछ कुछ पाश्चात्य ट्रेजेडी एवं अंतर्द्वंद्व का भी प्रभाव रेखा जाता है। इस नाटकों में ऐतिहासिक त्रिपटा का आधिक्य है और रोमांटिक-कल्पना का भी। नाट्य कृतियां प्रायः और पार्श्वीक या महाकाव्य शला में लिखी गयी हैं।

इस युग के रंगमंचीय प्रदर्शन अत्यल्प है। सन्स्थाबद्ध प्रयास के रूप में 4-5 नाट्य संस्थाएँ सक्रिय दिखायी देती हैं। नागरी नाटक मंडली (काशी) हिंदी नाट्य समिति (प्रयाग) इलाहाबाद यूनिवर्सिटी एमोमिवेशन क्लब से टर (इलाहाबाद) आदि। रंगमंचों में माधव गुप्त डा. रामकुमार वर्मा राय कृष्ण दाम श्री कृष्णरास चमिनंद अंतर्द्वंद्व सीमा राम चतुर्वेदी, 'रत्न' काशिदेव, सन्धानंद आदि उल्लेखनीय हैं। इस युग के मंच पर स्त्रियों के उन्नयन की समस्या पहिल जमी ही थी। कुमारी सत्यवती ने माधुरी में रंगमंच पर स्त्रियों का स्थान शीघ्र निश्चय प्रकाशित कर दिया कलाकारों को आमंत्रित किया था किंतु इसकी भी उम्र प्रतिक्रिया हुई थी।¹

इस युग के प्रत्युत्पीकरण अपेक्षाकृत जटिल जिलाई देने हैं। प्रसादजी अत्यंत समुत्पन्न और सुविकसित रंगमंच की मांग कर रहे थे। परिणामतः हिन्दी नाटक मंच से कुछ दूर हो गया। मंच व्यवस्था भी बहुत सुनिर्धारित नहीं थी हा दशकीय समीक्षाओं का विकास अपेक्षाकृत काफी विस्तृत हो गया था। 'आगच्छ, इंदु, सरस्वती' माधुरी 'प्रभा' आदि हैं इससे प्रमाण दृष्टव्य हैं।

निष्पत्ति यह कहा जा सकता है कि प्रसाद युग ने रंगमंच की सैद्धांतिक सामग्री नाट्य कृतियां और ग्रांथीय पृष्ठभूमि प्रदान की है।

प्रसादोत्तर हिन्दी रंगमंच—

प्रसादोत्तर युग में हिन्दी रंगमंच मंच भी अनेक प्रकार के प्रयोग और परीक्षण दिखाई देते हैं। बहुत हिन्दी रंगमंच का व्यवस्थित रूप यहीं प्रकट होता है। इस काल की प्रमुख नाट्य संस्थाओं में पृथ्वी थियेटर (बम्बई) आदश भास्करनाथ नाटक मंडली (काशी) कल्चर मंदिर (इलाहाबाद), जन नाट्य सभ (इष्टा) ब्रज रंग परिषद (कलकत्ता) रंगमंच (प्रयाग), नूतन कलाभवन (काठपुर) नीला (इलाहाबाद) भारतीय विद्या भवन (इलाहाबाद), राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय (दिल्ली) श्री आर्ट्स क्लब (दिल्ली), तटस्थ सभ (कलकत्ता) काका (काठपुर) हिन्दी नाट्य परिषद (कलकत्ता) धनार्थिका (कलकत्ता) गीत कला मंदिर (कलकत्ता),

1 रंगमंच और स्त्रियां सम्पादक बलरामो दाम चतुर्वेदी साहित्य सौरभ [233]

भारत भारती (नानकता) श्री मास्कर नाट्य मन्त्र (जोधपुर) नाट्य रंगलोव (जोधपुर अजमेर रंग शाला (इनाहाबाद) नाट्य केन्द्र (इनाहाबाद), भारत नाट्य मन्थान (प्रयाग) विमानमंच (इनाहाबाद) बानबन जो वारी (इनाहाबाद) रंग-वाणी (इनाहाबाद), आता 'इनाहाबाद' इनाहाबाद आर्टिस्ट्स एसोसिएशन आदि।

प्रमुख रंगमंचियों में श्री पृथ्वीराज कपूर डा भानुशंकर मेहता गोविंद शास्त्री बचन शर्मा उग्र डा राम विलास शर्मा बमराज माहनी, डा रागय राघव, उदय शंकर भट्ट अमृत लाल नायर डा जगन्नाथ प्रसाद शर्मा सखिल जी उपेन्द्रनाथ प्रसाद मोहन महान उमाशंकर बानर्जी के पी चन्दा विमला रत्ना, रमेरा महता विष्णू कपूर, प्रेम शिवपुरी मिरीन के सुमन गंगाति चन्द्र भण्डारी, विश्वनाथ शर्मा (विष्णु) अनिल गुप्त कपूरराज व्यास बाबूला कोहरा, प्रतुष नारायण नायर मोहन महर्षि प्रेमचंद प्रकाश नायर बन्नेब निनोबी नाथ भारद्वाज, श्रीमती शारदा भारद्वाज प्रतिभा अग्रवाल शामानन्द जायान चित्रय शोस विनोद रस्तोगी आदि आदि उद्हरणीय हैं। इन सब में महत्वपूर्ण हैं श्री पृथ्वीराज कपूर—

जिन्होंने पृथ्वी विद्येय की स्थापना 15 जनवरी 1944 को बाबई में की। इसका उद्देश्य पृथ्वीराज जी व ही शब्दों में था— पृथ्वी विद्येय का निर्माण करने के लिए किया है कि रंगमंच के माध्यम से हिंदुस्तान की आम जनता को शिक्षित व राष्ट्र के लिए जागरूक बना सकूँ, ताकि इस विदेशी हुकूमत का गुस्सा उतार कर जनता एक एक।¹ इस मस्या में लगभग 90-100 कुशल बलाकार थे। श्री मोकार शब्दों में 150 छोटे मोटे बलाकार बतलाए हैं। जिन बलाकारों की संस्था को संचालित करने का श्रेय श्री पृथ्वीराज जी की ही है। इन्हें सेवर उन्होंने भारत के कोने कोने में जाकर गुरुतला दोवार पठान गद्दार आदि, बलाकार, पैसा, किसान आदि नाट्य कृतियों को प्रदर्शित किया। संगीत व्यवस्था प्रकाश निदेशन एवं संचालन का कार्यभार वे ही सम्भालते रहते थे। संचालन के लिए इन्हें अथक परिश्रम करना होता था क्योंकि संस्था का 25 हजार रु मासिक खर्च था।

प्रस्तुतीकरण की दृष्टि से देखने पर विन्ति होता है कि श्री पृथ्वीराज के रंगशिल्प में नाट्यमंच और रंगपूजा को पर्याप्त स्थान मिला। उनके नाटकों में उपास्य का आह्वान पूवरेण की मयापना और मंगलाचरण का विशेष विधान रहा है। अभिनय आरम्भ होने पर एक भकार युक्त वाद्य बजाया जाता था जिसकी ध्वनि शन शन दूरगम्य हो जाती थी। यन्त्रि रात्रि का दृश्य बतलाया जाता हो

अधकार के साथ आकाश में चन्द्रमा और तारे भी उमी स्वाभाविकता के साथ चमकते एवं प्रकाश करते लिखताए जाते थे। तारा को सबभूत टूटते हुए भा बतलाया जाता था। प्रभात ऊषा एवं बालरवि के प्रकाश की अर्धरात्रि का भी चमत्कार मंच पर बताया जाता था। घर में जीवनदानो के माग से तथा दातायनो से सूर्य एवं चंद्र के प्रकाश की किरणों की आयोजना दशक बाद को विभ्रम विभुध कर देती थी। श्री पृथ्वीराज ने रंगमंच को प्राचीन परम्परा का अनुगमन किया था साथ साथ देश काल के अनुसार उसमें परिवर्तन भी किए थे। जैसे मंच पर दूर में बोलने तथा विप्लव के वजित दृश्य उहोने मंच पर दिखाये। इसक लिए श्री पृथ्वीराज कपूर ने मंच की पृष्ठभूमि तथा अपेक्षित भाव संचार हेतु प्रकाश आयोजना का सहारा लिया है।¹ पृथ्वीराज के अभिनय कौशल का एक उदाहरण मिलता है—एक बार काशी में आहुति नाटक का अभिनय हो रहा था। महिलाओं की गोद के बालक रूप में एक वातावरण उत्पन्न कर देते थे कि अभिनय में बड़ी बाधा पहुँचता थी। एक दृश्य समाप्त होने के बाद पृथ्वीराज मंच के बाहर आए और दशक से प्रायः की कि ऐसे समय में रोज बच्चों को बाहर ले जाना चाहिए। संयोग की बात है कि दूसरे दृश्य में माय की पत्ति में बड़ी महिला के गद के बालक रोज लगता। पृथ्वीराज मंच पर अभिनय कर रहे थे। उहोने उस अभिनय प्रसंग में कहना शुरू किया धरे पक्षी के बच्चे बड़े रोज हैं औरतें उह नही समझ पाती। ला मुने बच्चा देदे। महिला समझ गई और तत्काल उसे शांत कराने लगी गई। इस प्रकार नाटकीय कला के निर्वाह में कोई बाधा आए बिना अभिप्रेत काय संच गया।²

इनके प्रस्तुत नाटकों के कथानित्य में एक स्वाभाविक विकासक्रम है। इनमें प्रतिमानकीय तत्व हैं और न कोई कृत्रिम अप्राकृतिक नाटकीय चमत्कार। इनके नाटकों में दश भक्ति एवं साम्प्रदायिक एकता की कलात्मक अभिव्यक्ति स्पष्ट है। नाटकों के कथोपकथन स्वाभाविक एवं व्यवस्थित होने के कारण मर्म पर सीधी चोट करता है। श्री पृथ्वीराज के नाट्यप्रयोजन विशेष अवसरों पर दत्ते जाते हैं जैसे अज्ञान पीड़ित बंगाल आदि उन ए का मुकदमा जहानियों का विद्रोह पीप्लो के कुलहि हड़ताल शिमला काफ़ेस आदि। वास्तव में पृथ्वीराज-टम या जम प्रसन्नारों की इन सुलिया के वातावरण में हुआ।³ इनके नाटकों द्वारा साम्प्रदायिक एकता का जलना ए का जाना आयवत की बहुत बड़ी सेवा थी।

1 पृथ्वीराज कपूर अभिनय मंच पृ 304

2 वही प 305

श्री पृथ्वीराज द्वारा बार बार चाप गिरा कर तीस तीस चालीस-चालीस सीन दिखान की परम्परा भी समाप्त कर ली गयी।¹ मंच मञ्जा की ओर श्री पृथ्वीराज विशेष ध्यान रखते थे। उहान बने बड़े सभो छत्रधारी सिंहासनों और विचाकित दीवारों तक को भय रूप में प्रस्तुत किया है। महातक कि इन स्थानों को भी प्रशिक्षित किया है कण्व अपनी अंतर्दृष्टि में प्रभी दुग्धत और शकु-तला को देखते हैं। यह दृश्य अंधेरे मंच पर प्रकाश स्थला की सहायता में प्रदर्शित किया गया एक प्रकाश पुत्र ध्यान मग्न कण्व पर कद्रित था तथा दूसरा राज-काय जुगल पर।² बताव लिखित शकुतला नाटक में मंच मञ्जा एवं परिधान के सम्बन्ध में कई मतांतर हैं श्री नरोत्तम यास के अनुसार शकुतला नाटक के दृश्यों में सडक भडक नहीं था तत्कालीन युद्ध वातावरण कल्पित किया गया था। पोपाका में चमक नमक नहीं थी पुरातन परिधान था।³

श्री राघवश्याम कथावाचक व अनुसार पृथ्वी थियेटर्स के सभी नाटकों ने सीन सीनरी की सडक-भडक और नाच गान की रंगीनी से अपने को ऊपर उठाकर एक दो सटम के द्वारा ही दर्शक समाज को कथानक सवाद और अभिनय की त्रिवेणी में स्नान कराया है।⁴

इन कायत्रमा की बटु आलोचना भी प्राप्त होती है।⁵ इनका शकुतला नाटक का नाट्य प्रस्तुतीकरण स्तर कृत कहा गया है।

पृथ्वी थियेटर्स न बम्बई में किराये के आपरा हाउस में ही नाट्य प्रदर्शन किए वह भी मप्ताह में कवल दो दिन शनिवार और रविवार को सुबह क्योंकि मप्ताह एवं मायकाल दमके वागीठ में सकेन वर्दा लगाकर फिल्मे चलाई जाती थी। नाटक समाप्त होने के बाद पृथ्वीराज जी स्वयं सिर मुकाए प्रवेश द्वार पर भोली

- 1 पृथ्वीराज और नाट्य कला पृथ्वीराज कपूर अभिनन्दन ग्रंथ श्री बलराज माहनी पृ 313
- 2 पृथ्वीराज कपूर अभिनन्दन ग्रंथ पृ 316
- 3 पृथ्वी थियेटर्स पृथ्वीराज कपूर अभिनन्दन ग्रंथ श्री बलवन्त गार्गी पृ 341
- 4 श्री नरोत्तम यास प्रस्तुति पृथ्वीराज कपूर अभिनन्दन ग्रंथ त्रिवेदी रंगमंच प्रकाशन बम्बई।
- 5 राघवश्याम कथावाचक पृथ्वी और नीवार श्री पृथ्वीराज कपूर अभिनन्दन ग्रंथ
- 6 पृथ्वी थियेटर्स का वृत्तिशा पृथ्वीराजकपूर अभिनन्दन ग्रंथ डा रुक्मिणी त्रिपाठी प 321

फँसाकर लड़े हो जाते थे दशरु मरण उसमें गया शक्ति दान देकर बाहर निकल जाते थे। इस प्रकार एवजिन धन राशि से बाढ़ पाण्डिता की सहायता की जाती प्रथवा अनाथ ग्रन्थ मानस मेवा में वह पैसा दे दिया जाता था।

पृथ्वीराज नाटक प्रदर्शन व बीच थियेटर में पूरा शक्ति बनाए रखन पर जोर देते थे। पर्दा उठान से पहिले बासे का एक घंटा और से बजाया जाता था, जिसको सुनकर दशरु मरण अपने अपने स्थान पर आ बिराजत। कच्ची गर्मी में भी व दिवली के पत्ते बन करवा देते दशरु पसीने में तर बँडे रहते। इस समय व लिए अपने स्थानों पर रखे हुए हाथ के पछा का ही उपयोग कर पात थे। जब कभी कोई दशरु जोर में सांस रता था अकारण ही कियकारी लगता, तो पृथ्वीराज उसको मिटकने के लिए स्थय ही मच पर आ जाते। इस प्रकार अपने दशको पर रगशाला का वह अनुशासन आगेपिठ करत जो उनके कलात्मक संस्कारों के विकास के लिए अनिवार्य होना है।¹

इन नाटकों में गीतों एवं यंत्र-तंत्र नर्त्यों का भी समावेश हुआ है। 'गुहूतला' नाटक से जब दुश्मन् चला जाता है तब एक गीत होता है—

रही न हाथ में नजर चले गए चले गए ।

मच पर जब गाना गवाया जाता तो पहले बिस्तुल अधेरा कर दिशा जाता था फिर धीरे धीरे प्रात काल का जोगिया लाइट होनी और उसका बाद मवेरा बतलाया जाता था।²

श्री पृथ्वीराज की यह मर्यादा अब उनकी दीर्घावस्था जनित ध्वनि शैथिल्य के कारण ब्रू हो गई है फिर भी व उसके पुनरुद्धार व बिक्रवामी है। इस प्रकार स्पष्ट है कि स्वतन्त्र्योत्तर काल में पृथ्वीराज जी का योग अश्वघ्न महत्त्वपूर्ण है। उन्होंने पारसीर थियेटर से गपछी कर हिन्दी रंगमंच को युगकवि के अनुकूल मवाङ्गीण स्वरूप दिए, है। आज का उ नत रगशिल्प उनकी सप्रता और प्रेरणा का हा सुपरिणाम है।

श्री पृथ्वीराज के अतिरिक्त इस युग की अन्य उपलब्धियाँ भी विचारणीय है। इनमें मन प्रमुख है—नाट्य प्रयोग। इस युग ने बाल मर्चों की स्थापना की। बालकननी वाली समस्या का बार दुर्गागम, प्रश्वन उन्नतनीय है। इसका निम्नन एक बान कलाकार देव वन द्वारा किया गया था।

1 पृथ्वी थियेटर पृथ्वीराज कपूर अभिनदन पथ श्री वचन मार्गी प 343
—रंगमंच श्री वचन मार्गी प 204-205

2 श्री पृथ्वीराज कपूर में व्यनित वार्ता

इस युग में नाट्य कला का विविध प्रशिक्षण आरंभ हो गया था। नाट्य के ॥ (इलाहाबाद) ने सर्व प्रथम प्रदर्शन का तकनीकी प्रशिक्षण आरंभ किया। भरतनाट्य संस्थान (प्रयाग) ने प्रदर्शन एवं प्रशिक्षण पर नाट्य प्रवीण की उपाधि भी आरंभ की। राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय ने इस सम्बन्ध में एक पाठ्यक्रम निर्धारित किया जिसके अनुसार रंगमंच का सद्धार्तिक एवं 'यावहारिक' ज्ञान देकर कला प्रतिभाओं को उभारने का प्रयत्न किया। इसी उद्देश्य से अखिल भारतीय स्तर के नाट्य अधिवेशन भी होने लगे। इष्टा के लखनऊ इलाहाबाद मेरठ शिमला अधिवेशन ऐतिहासिक महत्व के सिद्ध हुए हैं। इस संस्था ने लगभग 400 नाटक खेले जिन्हें लगभग 4 लाख व्यक्तियों ने देखा।

इसी युग में एक राष्ट्रीय स्तर का रंग मॉन्टेलन आरंभ किया गया। परिणामतः मंच रूपों की खोज और विदेशी नाट्य रूपों के अध्ययन की शुरुवात हुई। संस्थागत अथवा राजकीय प्रयासों द्वारा उत्कृष्ट रंगकर्मीयों को विदेशी तथा तकनीकी सहायता दी जाने लगी। भारतीय नाट्य सघ (प्रयाग) ने अपने 23 केंद्र स्थापित कर इस कार्य में अभूतपूर्व सहयोग दिया। जन नाट्य सघ (इष्टा), प्रयोगों की दिशा में बहुत सक्रिय रहा है। उसने एक और मूक अभिनय की परम्परा स्थापित की (जैसे रामायण राघव के आखिरी घम्भा में) और इसने छायाचित्र (शेडो प्ले) का मिथित रूप भी प्रयुक्त किया। यह संस्था यूनेस्को से सम्बद्ध होकर अंतराष्ट्रीय स्तर पर पहुँच गयी। इसने प्रथम बार आधुनात्मक के प्रयोग किए जैसे 'प्लानिंग' 'परिवार' गिरती दीवार आदि और गीतों को नाट्य संलग्न सांस्कृतिक कार्यक्रम, सांस्कृतिक संध्या व रूप में आयोजित करके गीत नाट्य सहजानात्मक व्यवस्था आदि का नया विधान प्रस्तुत किया। इन संस्थाओं के प्रदर्शन 34 घंटों के रहे गए हैं। अधिकतर नाट्य प्रस्तुतीकरण दोपहर 3 बजे देखे जाते हैं। ये प्रदर्शन शहरी गाँवों में घूम घूम कर भी किए जाते थे। जैसे नीला न बाढ़ पीड़ितों की सहायता हेतु कई नाटक खेले।¹² इष्टा ने भी बंगाल के दुर्मिस्त्र से प्रेरित होकर अनेक प्रदर्शन किए और धन संचित कर अकाल पीड़ितों को भेजा।

इस युग के प्रदर्शन खुले मंच (Open Air Theatre) पर भी आरंभ हो गए जन्मे आज का मंचाल नाटक बेबर पार्क आगरा में बिना प्रकाश और मंच सज्जा के 1942 में खेला गया। अधिकांश संस्थाओं ने टिकट व्यवस्था आरंभ

डा. रामकुमार वर्मा से वार्ता

1. दे भारत की 'हिंदी नाट्य संस्थाएँ एवं नाट्य शालाएँ' डा. विश्वनाथ शर्मा पृ. 14-16

कर दी थी और फिराए के मंचों का प्रयोग भी शुरू हो गया। कुछ संस्थाएँ विज्ञापना से धन कमा लेती थी और टिकट नहीं लगाती थी जहाँ वनवृत्ता की भारत भारती। इन युग की प्रमुख अभिनेता कृतियों में नाट्य स्थापनों की भूमिका दिखाई देती है। कुछ उल्लेखनीय कृतियाँ हैं— वपन (1957), मोदान (नामांतर घुप छाह 1959) सवा गन् (1954) र भूमि (नामांतर, सूरेंद्र की आँखें 1960), पंच परमेश्वर निमंत्रण राजा जी का दिल चैठा जाये सवा सेर गहू ईगाह, बड़े भाई साहब टहोर कृत डाक घर चिर कुमार मया नागर जी का नवाकी मसनद सेठ बाके मल उमने कहा था आकाशदीप कामायनी नटरज के खिलाड़ी आदि उल्लेखनीय हैं। नए नाट्य रूप में लोहे की दीवार कामायनी आदि के प्रमाण प्राप्त हैं। इन कृतियों में सामाजिक सुधार और राजनीतिक स्वरण तो है ही साथ ही मूल्य मनोवैज्ञानिकता भी दृष्टव्य है जैसे अज्ञाता (इलाहाबाद) का प्रणीत आवाज (1959)। इन कृतियों में जादू की कुर्सी पंचशील, आँखों की धुंध, 10 हजार, राहगीर दूटे तारे फोलाफ, काचन रंग पृथ्वी का स्वर्ग आदि। इन कृतियों में समाजवाद सामाजिक क्रांति और मानवतावादी चरित्रों की दिखायी देती है। 22 प्राचीय 'राहगीर' में नायिका प्रधान ट्रेजरी का प्रयोग किया गया। विशाल मंच (इलाहाबाद) में 60-70 बालकों को एक साथ मंच पर प्रस्तुत किया गया। इलाहाबाद आर्टिस्ट एसोसिएशन ने प्रदर्शन के पूर्व नाटक की विज्ञापित (प्रारम्भिक परिचय) प्रकाशित करने की परम्परा स्थापित की। कहीं-कहीं मास्क (मुहकटा अभिनय) और मुखौटों का अभिनय भी प्रचलित हुआ। नीला (इलाहाबाद) ने बिना मास्क के नाटक खेले। कुछ संस्थाओं ने अपने स्थायी दशक बना लिए और इस प्रकार नाट्य प्रदर्शन क्षेत्र में नए से नए प्रयोग होने लगे। इनमें पूर्वाभ्यास को महत्व तो दिया जाता रहा दर्शकों को आकर्षित करने के लिए प्रचार प्रसार की पर्याप्त व्यवस्था की गयी और नाट्य समीक्षाओं के लिए यथोचित व्यवस्था की गयी। उत्तराखण्ड प्रनामिका की समीक्षाएँ घमघुम, हि दुस्तान दिनमान तथा भारत आदि पत्रा म दृष्ट्य हैं।

उपयुक्त कलावधि में हिन्दी रंगमंच का प्रयोग और प्रचलन निःसंदेह बड़ा सतोषप्रद है। इस युग में वैज्ञानिक आधार पर श्रेष्ठ कलाकारों को निपुण कर सुव्यवस्थित नाट्य संस्थाओं के व्यवधान में विभिन्न रुचियों कलाकारों और नाट्य प्रयोगों से परिपूर्ण कार्यक्रम प्रस्तुत किए गए। इसी युग में छाया चित्र, एकात्मक पूराकी एकाकी भावनाट्य, गीत नाट्य आपेरा मिन नाट्य लोक नट्य, भाकिया भवनिया, दण स्थिर दृश्य, मूक नाट्य, मान मुलायरा आदि नाट्य प्रयोग देते

जाते हैं। इनमें क्रमशः व्यावहारिकता स्वाभाविकता, यथाथ मनोबल निक सदा-मता, प्रभावोत्पादकता, मनोरञ्जकता आदि तत्व प्राप्त होते हैं। इस युग में सरकारी अनुदान अथवा अनुदान अथवा राजकीय प्रोत्साहन प्रदान किया गया। उदाहरणार्थ मना'मना को 10000 रुपये अनुदान का सत्त मिलता है। कलाकारों का राष्ट्रीय उपाधियाँ, जीविका और वृत्ति दिए गये और नाट्य प्रशिक्षण के लिए साधन सम्पन्न संस्थाएँ भी स्थापित की गयीं। परिणामतः हिन्दी नाट्य प्रदर्शन बहुत जन-प्रचलित हुआ। भास्कर-दु नाट्य रूपक जैसे प्रदर्शन को 3000 से भी अधिक दर्शकों ने देखा था। इस युग के अन्ध व्यवस्था के लिए टिकट परम्परा आरम्भ की गयी और नाट्य समीक्षाओं की तो बाढ़ आ गया। समीक्षाओं के लिए पत्र पत्रिकाओं में निश्चित और नियमित स्तंभ आने लगे और सैद्धान्तिक व्यावहारिक दोनों पक्षों का विश्लेषण किया जाने लगा। इस युग के रंगमंच के लिए विनायक प्रचार प्रसार अर्थात् आमंत्रण, पत्र पाठ पास्टर, सिनेमा स्लाइड, साइन बोर्ड आदि का श्री गणेश हुआ।

उपयुक्त रंगमंचीय संस्थाएँ प्रायः व्यावसायिक हो गयीं इनका चल प्रदर्शन कुछ कम हो गया और इन्होंने अपने स्थायी मंच जुटाने का सफल असफल प्रयत्न किया। ये रंगकर्मी प्रायः वतन भोगा व्यावसायिक कलाकार हैं। राजकीय अनुदान और दर्शकों से प्राप्त निधि द्वारा इनके प्रस्तुतीकरण अपेक्षाकृत अधिक सुविधा के साथ होते हैं। इस काल के मंच पर यूरोपीय तत्वा का निर्विघ्न प्रवेश दिखायी देता है। छत्रि प्रकाश, मंच निर्माण मंच सज्जा, अभिनय रंगलपन आदि से सम्बन्धित नए नए प्रयोग भी यहाँ प्राप्त होत हैं। तात्पर्य यह है कि यह युग हिन्दी रंगमंच में सर्वाङ्गीण विकास का युग है। इन काल का हिन्दी रंगमंच सचचा आधुनिक कहा जा सकता है।



हिन्दी का समसामयिक रंगमंच

स्वाधीनता के बाद साठोत्तरी हिन्दी रंगमंच का अध्ययन विभिन्न तत्वों के आधार पर करणीय है जिससे हिन्दी रंगमंच की वर्तमान स्थिति का पता लग सके। यह सत्य है कि आज का रंगमंचीय प्रदर्शन मंच पर नाटक की पत्तियाँ का अभिनय पाठ मात्र नहीं प्रयुक्त उमरे बाय ही अन्य कई अन्य मूलक माध्यमों और मायामो का समन्वित रूप हो गया।¹

इस दशक में नाट्य प्रस्तुतीकरण के निम्नलिखित रूप दृष्ट्य हैं—

- 1-नाट्य रचनाओं का रंगमंच।
- 2-महाकाव्यों व नाट्य रूपांतरों का प्रदर्शन।
- 3-परम्परागत नाटकों का भजन।
- 4-संस्थाओं द्वारा आयोजित सांस्कृतिक कार्यक्रमों के अंतर्गत सम्पूर्ण नाट्य प्रदर्शन।
- 5-सरकारी-नाट्य महोत्सव और नाट्य प्रतियोगिताएँ।
- 6-कथा रूपा का नाट्यमयोजन।
- 7-गीति नाट्य, आपेरा और ब्रेवें।
- 8-लोक नाट्यों का अभिजात (नागर) प्रदर्शन।
- 9-ध्वनि रूपक।
- 10-छायानाटक।
- 11-चौगहों के नाट्य प्रदर्शन (स्टीमबेज)।
- 12-नाटकीय आणु प्रयोग (इन्फोवाइजन)।
- 13-एक्टड नाट्य—प्रदर्शन।
- 14-हैपेनिंग।
- 15-बाल रंगमंच।
- 16-महिता रंगमंच।
- 17-फिमी—नाट्य।
- 18-अन्य नाट्यरूप।

हिन्दी के समकालीन विविध नाट्य रूप—

पिछले दशक में हिंदी रंगमंच ने अनेक प्रकार के प्रयोग किए हैं। इनमें सबसे प्रथम नाट्य रचनाओं का प्रदर्शन उल्लेखनीय है। ये वस्तुतः परम्परागत प्रदर्शन हैं। इनका प्रस्तुतीकरण पूर्व प्रचलित है, इसलिए इस सदन में इसके विस्फोटक की आवश्यकता नहीं है। अथवा प्रयोगों में लोकनाट्य ध्वनि स्वर का छाया नाटक महिला रंगमंच मंडली पर नाटक बाल रंगमंच हैपनिंग एमड नाटक द्विपात्रीय त्रिपात्रीय एकाकी अभिनय गवालाप भावनाट्य मूक अभिनय, माक मुहायरा कवि दृष्टार फनी डेस आदि प्रयोग यथा स्थान दर्शनाय हैं।

इस कालावधि में नाट्य प्रस्तुतीकरण कई अवसरों पर देखा गया है। कभी-कभी संस्थाओं द्वारा आयोजित लघुनाट्य प्रदर्शन आयोजित होते हैं। सरकारी संस्थाएँ अपने नाट्य समारोह में यदा-कदा नाट्य प्रतियोगिताएँ आयोजित करती हैं और साथ ही नाट्य विचार गोष्ठी और नाट्य गिरि भी सम्पन्न होती हैं। हिंदी रंगमंच ने इस बीच पश्चिमी थियेटर से अनेक तत्व आत्मसाध किये हैं। विशेषी नेत्रकी में शीर्ष और वेबेट के नाटक बड़े लोकप्रिय मित्र हुए हैं। अथवा भाषाओं के हिंदी रूपों में भी सफलता पूर्वक खेले गए हैं जिनमें रूस का बगले वासे।

इन नाट्य प्रयोगों में सबसे महत्वपूर्ण है एमड नाटक की परम्परा। एमड नामा पश्चिम की देन है। इसमें उल्लूक और अमंगल स्थितियों का झटके सवाद तथा ममक्षर पात्रों द्वारा प्रस्तुत किया जाता है। एमड मंच पर अनेक प्रकार की ऊट पटांग उपहामात्मक और विडम्बनापूर्ण भाकियाँ दिखायी जाती हैं। प्रत्येक दृश्य सन्नों में बटा रहता है। नाटक को तब सिद्ध उद्देश्य युक्त नहीं होता। उसकी तरकीब अनिता त अटपटी निश्चिन्ता देती है। कभी कभी संगीतात्मक अभिनय की मूल अभिनय और उन्नी हवन का दृश्य निर्यात होता है। पश्चिम के कुछ नाटकों में भयानक तथा रोमांचक दृश्य प्रस्तुत किए जाते हैं। हिन्दी नाटक ने इन्हें अपने मंच पर स्वीकार किया है हिन्दी स्वाम की भणनी यहाँ फिर जागत हो गयी है पिछले वर्षों में खरिया का घरा (काकगियन चाक सकल) गोदो के इन्जान में (वे टिंग फार गोनी) आदि एमड नामक अनेक बार मंचित हुए हैं। इहाँ के प्रभाव से कुछ मौलिक एमड नाटक भी लिये गये हैं जिनमें मोहन राकेश का बीज नाटक और आद्ये अंधरे उल्लेखनीय हैं। एमड नाटकों का बिसरा हुआ कथा सूत्र बिना नाम के पात्र असंबद्ध घनाप और विचरन पूरा वस्त्र योजना इमा यथता बाध का परिचायक है। निम्नलिखित मंच द्वारा प्रदर्शित एमड नामा इजेक्शन

घोर घिटियों की एन भालर (अमृत राय) इमी सदम में गगनीय हैं। एन्सड नाट्य द्वान्दोलन के प्रचार प्रसार की अभी अनेक सम्भावनाएँ शेष हैं।

अन्य कृतियों में लोक कथाओं के नाट्य रूप उल्लेखनीय हैं। श्री जगदीश चन्द्र भापुर का पहला राजा इस क्षेत्र का एक सफल प्रयोग है। कुछ कलाकारों ने शास्त्रीय नाटकों को लोक नाट्य रूप में परिवर्तित कर दिया है जैसे मृगत्र कटिन में नगाडा का प्रयोग करके श्री हरीश तनवीर ने उस नौटंकिमा शैली में डाल दिया है।

स्पष्ट प्रयोगों में बिना कहानी का नाटक विशालय द्वारा मंचित 'भूयो प्रतारमाया' उल्लेखनीय है। इस क्षेत्र सवाद विहित भूख अभिनय भी देखे गए हैं। पात्रों के कथोरकथन सबेनों द्वारा या ध्वनि सहितियों के महार प्रकट करके मौन नाट्य, भाव नाट्य का नया प्रयोग किया गया है। एक्सड मंच पर पात्र विहीन नाटक भी खेले गए हैं वहाँ कवम कुछ स्पूल वस्तुओं द्वारा कथा का संकेत प्रस्तुत किया गया है। समसामयिक मंच पर स्वगत कथन, पूर रंग, मुखौटों का प्रयोग, मुहूर्त अभिनय आदि भी प्राप्य हैं। जापानी रंगमंच 'काबूकी और ना' नाटक (गूह) के हिन्दी प्रयोग भी यत्र तत्र किए गए हैं। कलकत्ता में इटली स्पेन की तरह दो महिला मंच हिन्दी रंगमंच का विकसित प्रयास ही है।

स्पष्ट है कि समसामयिक हिन्दी रंगमंच बड़ा प्रयोग शील है। उसने देश-विदेश की नई पुरानी सभी कलाओं का समग्रार करके अपना मौलिक रूप गठित किया है और इस दिशा में निरन्तर यत्नशील रहा है।

नाट्य कृतियाँ—

सम्प्रति नाटका में बड़ा वविध्य और रूप वविध्य दिखलायी देता है। डा मन्नी नारायण लाल के मतानुसार¹ आधुनिक नाटकों की कथावस्तु केवल 'मूड' और तत्व का स्वल्प मात्र है। वे लिखन हैं—आधुनिक रंगमंच में यह कलात्मक सीमा है प्रकृतिवादी दृष्टि की उसकी रंग गता की जिसकी चरम सीमा है 'रेसाइन का रंगमंच'—जहाँ न नाटक में कथावस्तु है जहाँ न नाटक में नायक है न जहाँ जीवन की मांसता है न विराट ड ड है। सब कुछ जहाँ केवल मूड और तत्व पर आधारित है।

आज रंगमंच में एक विविध वाक्यात्मक शक्ति है जो दशका के द्वारा नाटक की अभिनयारमक वृत्ति में अनुसूत की जा सकती है। वह शक्ति क्षेत्र है यथाय और क पना के कलात्मक समन्वय में। इन दोनों तत्वों की समन्वित शक्ति से ही रंगमंच

बनता है उसमें कथा का निर्माण घटनाओं के चयन की अपेक्षा पात्रों के काय, उनके कम तथा उनकी चेतना के विकास, संघर्ष और उदय के आधार में होता है। चेतना का यही घरातल रंगमंच में काव्य का श्रोत बनता है। इसकी यही मान्तरिक प्रतिबिम्बित समूचे नाटक में एक लय, एक गति एवं रंग स्वर लयि की प्रतिष्ठा करती है। इसमें एक व्यक्ति के अर्थात् उसके काय एवं गति एवं रंग स्वर लयि की प्रतिष्ठा करती है। इसमें एक व्यक्ति के अर्थात् उसके काय उसके मूड की अपेक्षा नाटक के सभी पात्रों के समूचे काय को आधार बनाया जाता है। स्वतंत्रता के बाद रंगमंच के कई रूप परिचित हुए हैं। मान्य कृतियों में पौराणिक ऐतिहासिक, जीवन-परमार्थ समस्या प्रधान, मनोनाटक एकांकी गीति नाटक रेडियो नाटक प्रतीक नाटक आदि। ऐतिहासिक नाटकों में लक्ष्मी नारायण मिश्र कृत 'कवि भारतेन्दु', सठ गोविन्दस कृत 'भारतेन्दु' और रहस्य समस्या नाटकों में डा. लाल कृत 'अर्धा कुशा गीति नाटकों में डा. धर्मवीर भारती-कृत 'अर्धा युग', एकांकी नाटकों में कृष्ण चन्द्र कृत 'मराठे काहूर' डा. वर्मा कृत 'औरंगजेब की आखिरी रात' प्रतापसिंह नाटकों में डा. लाल कृत 'बादा केवट' उल्लेखनीय हैं। इनके अतिरिक्त नृत्य नाट्य (Ballet) छाया नाट्य संगीत रूपक एक पात्रीय नाटक (Monologue) स्किट, लघु नाटक आदि भी इस युग के विशिष्ट प्रयोग हैं।¹

वर्तमान नाटकों की कथावस्तु अधिकांशतः प्रतीकात्मक होती है। इनमें ऐतिहासिक प्रतीक भी प्राप्य है। 'आपात का एक दिन' का कालिदास राज के मृगन शील-दास का प्रतीक है। मोहन राकेश ने कहा है कि मेरे नाटकों का परिवेश मर प्रातः सत्कार पर आधारित है। यह इतिहास का पुनरावधान नहीं है। यह अपने समकालीन संघर्ष की अनीत के अर्थ में देखने का प्रयास है।²

वर्तमान नाट्य कथावस्तु में विरोधी शक्तियों और विरोधी परिस्थितियों का समावेश घटनाओं में अस्मिक प्राकृतिक प्रयोग जैसे पुल टूट जाना बाढ़ी पानी आना आदि का समावेश भी होता है।³ और परिस्थितियों के अनुरूप घटित घटनाओं को नाट्य रूप में बाध कर नाटकीय भाषण के रूप में प्रस्तुत किया जाता है। ऐसे नाट्य रूपों को सडक पर भी खला जान लगा है लखनऊ में अभी भी क पी

1 हिन्दी नाटक सिद्धांत और विवेचन डा. गिरिश रस्तामी पृ 98 से 102

2 लघु शीपक नाट्य रचना का मन्गार भाग्यीय नाट्य रूप और आधुनिक रंगमंच साप्ताहिक हिन्दुस्तान (21-1-68) मोहन राकेश

3 हिन्दी नाटकों की शिल्प विधि डा. गिरिजा मिश्र पृ 209

सबसेना द्वारा लिखित 'हमारी गली हमारा पुन' किसी सड़क के मुकद्द पर खेला गया।¹ यह नाटक बंगला देश के स्वातंत्र्य संग्राम की घटनाओं से लिखा गया जिसमें बंगला देश में त्रांति और बस्ते ग्राम पाक सनियों की बबरता मुक्ति, फौज की जीत, रेडियो पाकिस्तान की झूठी खबरें, याह्या खां के शांति एवं अमन के झूठे दावों की पोल का पर्दाफाश किया गया है। इस प्रकार वर्तमान युग की क्यावस्तु अधिकतर राजनीतिक उथल-पुथल से परिपूर्ण दिखाई देती है। कथानक में प्रायः मानवीकरण की पुरानी परम्परा को ही अपनाया जाता है। उक्त नाटक में चीन (प्रजीजु होन थालि), और अमेरिका (प्रजोज महमद) का अभिनय बोल्डकाकिट शक्तिया द्वारा किया गया था। इस प्रकार के नाटकों में गीतों का भी यत्र-तत्र प्रयोग होता है जिसका प्रयोजन श्रोतों में जोश जगाना ही है। बनारस विश्व विद्यालय के छात्रों ने दिल्ली के कनाटप्लेस में काफी ह्रांस के पास एक मंच पर नाटक 'सजय उवाच' खेला जिसमें छात्रों और अध्यापकों पर होने वाले भ्रष्टाचारों और उपद्रवपति प्राक्टर तथा पुलिस अधिकारी का पर्दाफाश किया गया। इसके प्रारम्भ में एक छात्र के द्वारा ढोल बजाया गया था जिसमें दशक का छट हूण। बीच-बीच में संगीत का पुट देने के लिए बनस्तर बजाया जाता था।²

14 मई 1970 को लखनऊ में सड़क नाटक 'कम्बोदिया दाह-दृश्य' प्रस्तुत किया गया।³ इस नाटक का कथानक भी कम्बोदिया में हुए मानवत के अपमान की नाक स्थिति को तीव्र ध्वन्य से प्रस्तुत किया गया तथा इसमें गंदी राजनीति और स्वायत्त अंतर्राष्ट्रीयता का पर्दाफाश किया गया था। इन दृश्यों में प्रस्तुत किया गया। प्रथम दृश्य समय राय 6-30 बजे स्थान प्रमीनाबाद मौन दृश्य था तब रिकशा तथा निक्मन का पुनला बैनर और दस बीस लखकगण तथा दो मशालें। द्वितीय दृश्य समय 7-30 बजे अमरिका लाइब्रेरी के सामने। तीसरा दृश्य हजरतगंज में कुछ लड़के कुछ लखकगण पुरान (जिनमें भगवती 'नाल बमा भी थे) मशान लेकर सूत्रधार ने जोशीले नाचे के साथ नाटक प्रारम्भ किया। इसी प्रकार मेतुमच की प्रारम्भ में अंगूठे बहरे नाटक जयपुर की सड़क पर भी खेला जा चुका है।⁴ नए कथानकों के कुछ ऐसे प्रयोग भी देखने को मिले हैं जो फटेसी

1 दिनमान (30 मई 1971) पृ 43

2 साप्ताहिक हिंदुस्तान (5 जनवरी 1969) पृ 50

3 दिनमान (31 मई 70) पृ 52

4 दिनमान 27 जून 71, पृ 43

से प्रभावित है।¹ वर्तमान हिन्दी नाटकों ने जहाँ से भी जा जुड़ मिला उसे ग्रहण किया है। बम्बई में यशो मराठी कलाकारों द्वारा सई पराजपे का लिखा एक तमाशा मन्दा खासा मना गया² त्रिनिम सामाजिक व राजनीतिक गतिविधियों पर व्यंग्य था।

इस युग में हिन्दी रंगमंच की ओर कई अहिन्दी मस्थानों और कलाकारों का आकाश खटता जा रहा है। बम्बई की सस्था थियटर यूनिट तो दूसरा भाषाभाषी नाटक (रूपांतरित कर) हिन्दी मंच पर प्रस्तुत करने में बहुत सक्रिय है। हिन्दी मंच पर रूपांतर एक अद्वितीय नाटकों का प्रस्तुतीकरण क्रमशः बढ़ता जा रहा है। व्यंग्य प्रधान नाटकों में विनायक पुणेहिन कृत स्टोले फेम का जो रूपांतरित आयोजन सत्यदेव दुनू व द्वारा प्रस्तुत किया गया वह महत्वपूर्ण है। इसमें सरकारी अधिकारियों पर भयंकर छोटा कथो की गयी हैं। परंतु फिल्मों गायों का समावेश नाटकों एवं समीक्षकों की अवश्य अस्वीकार लगा है।³ इस युग के प्रतिष्ठित रंगकर्मी हिन्दी नाटकों में फिल्मों गीतों के प्रयोग का समयक हैं। दिल्ली में भी अनुवाद का प्रचलन बढ़ता जा रहा है। लिटिल थियेटर ग्रुप द्वारा सतीश कुमार घोष व बंगला आलेख अज्ञातक का हिन्दी अनुवाद सस्था अभियान द्वारा विजय तेन्दुलकर विरचित पछी एसे आते हैं का सरोजिना वर्मा द्वारा अनुवाद सस्था मात्रिक द्वारा सई पराजपे द्वारा किए गए हिन्दी अनुवाद एवं तमाशा मन्दा खासा प्रस्तुत हो चुके हैं।⁴ त्रिनिम नाटक में एक सतानहीन दम्पति की कहानी है, दूसरे में सामाजिक कुरितियों पर आधारित एक प्रेम मूलक कथानक है और तीसरा नाटक सामाजिक एवं राजनीतिक व्यंग्य प्रधान है। इसके साथ साथ कुछ आशु प्रयोग⁵ भी हुए हैं त्रिनिम जमादारिन चपरामी छेरी छेरी और बागज का पुतता आदि हैं। इनमें भी छोटे छोटे कथानक हैं।

स्वगत भाषण का आज भी कई नाटकों में प्रयोग होता है। पगला घोड़ा में कार्तिक कम्पाउण्डर का भूमिका वाले पात्र से रमका प्रयाण कराया गया है।⁶

1 त्रिनिम 13 जून 71 पृ 42

2 त्रिनिम (16 मई 1971) पृ 45

3 त्रिनिम 16 मई 1971) पृ 47

4 अज्ञातक पछी एसे आते हैं और लोक नाटक त्रिनिम (2 मई 1971), पृ 22

5 वही पृ 43

6 माप्ताहिक हिन्दुस्तान 19 अक्टूबर, 1964 पृ 27

दिग्बन्धन और अमृत कथावस्तु से पूरा नाटक भी प्रदर्शित होते हुए देखे गए हैं। निर्देशिका अमृत घन्टा की न अनस्ट टालर का मासज एण्ड मैन नाटक प्रस्तुत किया जा इसी प्रकार का था।¹ राजनसिंह अव्यवस्था एवं अत्याचारों की कटु घालोचना भी राजकल नाटक का विषय बन गया है। हमीदुल्ला के नाटकों में यही छाया दृश्य है। इसी प्रकार का द्विपात्रीय नाट्यरूप श्री सागर लिखित 'मित्रमित्र' रायपुर की सरथा 'हस्तांतर द्वारा बिलासपुर की एक महल पर प्रस्तुत किया गया था।² प्रकृति-प्रकोप युक्त सप्त कथानकों के नाट्यरूप भी मंचों पर लिखाए जाते हैं। वामावती में वर्णित महाप्रलय और राष्ट्र प्रलय की पुष्टि की सार्थकता में विश्वनाथ शर्मा विरचित एक निर्देशित जोधपुर में मंचित द्विपात्रीय नाट्यरूप 'कायना नगर का भूकम्प' भी इसी श्रेणी में गणनीय है।

विशेषतः राजकल के कथानक मनोवैज्ञानिकता पर भी आधारित हैं वे मनुष्य के बाह्य जीवन से कम और आंतरिक विचारधार से अधिक सम्बन्धित हैं। इस दृष्टि में मोहन रावेल का आधे अंधुर विधवा विचारणीय है। यह नाटक मध्यवर्गीय जन-जीवन की मयाध स्थिति का दर्पण है इसमें दो पात्र मुख्य हैं—पुरुष महेश नाथ और श्री सावित्री इन दोनों पति-पत्नी के मन चाहे दाम्पत्य जीवन की कहानी पर नाटक के द्रव्य हैं। पुरुष व्यापार में सब कुछ छोड़ कर श्री पर निर्भर है निरक्षर पति और नाकाबिल भोलाद (बड़ी सड़की बीना (बित्री), छोटी सड़की बित्री सड़का दिनश) के कारण पत्नी चिढ़चिड़ी प्रकृति की है। इस नाटक का कथ्य कुछ विशिष्टता रखता है। श्री की घर की स्थिति से ऊब कर किसी और की तलाश में है। वह सबों को आगे-अपूरे समझती है। वह कम 4 पुरुषों से सम्बन्ध रखती है (त्रि-सेखर न पुरुष 1 पुरुष 2 पुरुष 3 पुरुष 4 की मन्त्राणी है) किन्तु उनमें भी उस काई पुरा आदमी नहीं मिलता। पूरा आदमी के साथ जीवन यतीन करने के विचार से नाटक की नायिका सावित्री सब से अलग-अलग सम्बन्ध रखकर खलती है किन्तु निष्फल। फिर आखिर उस उपा नीति में रहना पड़ता है। उसे यही करना पड़ता है—किन्तु एक स है धाव लोग। अलग-अलग मुकौटा पर चढ़ा ? उह्रा मन्त्राणी एक ही। इसकी प्रतिक्रिया घर के वक्कों पर भी होती है। व विगड़ जाते हैं। बड़ी सड़की बीना अपनी मा के मित्र मनोज से विवाह करती है किन्तु उनका भी दाम्पत्य जीवन सुखी नहीं रहता। छोटी सड़की

1 जफर अहमद 'मासज एण्ड मैन' रंगमंच की सीमा रेखा का अन्तिम अंक भासाहिक विदुस्तान 30 मार्च 1969 पृ 59

2 धर्मपुर (23 अगस्त 1970), पृ 39

किन्ती 13 वष की उम्र में ही कसा मोवा की कहानियाँ पढ़ने और स्त्री पुरुष के यौन सम्बन्धों में रुचि लेने लग जातो है और लड़का अशाक अभिनयियाँ कीत खोरो और रोमास की जिन्दगी में निमग्न रहता है। मा के साथ इन चारों अवस्था में प्रथम सम्बन्ध और पिता के अकर्मण्यता का प्रभाव इन बच्चों पर पड़ता है। नाटक का प्रारम्भ एक काले मूट वाले आदमी मह द्रनाथ में होता है और अंत भी मह द्रनाथ के वापस घर लौटने पर ही होता है। यह नाटक बुद्धि जीविया के लिए एक उलझन है। इसकी ठीक समझाए हुई हैं।¹ नाटककार ने यन्तुन इस युग के विघटित मध्यमवर्गीय जहरी जीवन पर 'यस्य क्रिया है। लेखक ने युग चरित्रा पात्रों की मन स्थितियों और विविध भावनाओं को पुस्तकाकार रूप में रख कर यह बतलाने का प्रयास किया है कि हम किधर जा रहे हैं? इसने नाट्य प्रतुतीकरण से समस्या और अधिक बढ़ जाती है। लेखक समाधान के लिए प्रतिबद्ध नहीं हैं। गिरीश क सुमन इत 'माया मायो भी इसी शृंखला में गणनीय है।

आधे अक्षरे के पात्रों के नाम सम्बन्धी विचारों की संकर बहुत कुछ लिया गया है कुछ समीक्षकों ने लड़के का नाम दिनेश माना है और कुछ ने अशोक। श्री अशोभेश्वरी प्रताप एव श्री श्री ही ने दिनेश² श्री विष्णुकाम्त गारुनी एव श्री नेमिचंद्र जैन आदि ने अशोक³ नामों से इस पात्र का उल्लेख किया है। सही नाम अशोक ही है। लेखक ने पात्र सम्बंधित सूचना के विवरण में का सू वा, स्त्री बड़ी लड़की, छोटी लड़की और लड़का लिखकर छोड़ दिया है। यद्यपि इन नामों का उद्घाटन संवादों के मध्य हो जाता है। सम्पूर्ण नाटक में इन पात्रों के नाम यदि नहीं उभरते तो यह नाटक अपनी इस सत्यता पर खरा उतर सकता था कि इसके पुरुष 1 पुरुष 2 पुरुष 3 पुरुष 4 बड़ी लड़की, छोटी लड़की और लड़का हम लोगों में ही स काई अमुक पात्र है। नामोल्लेख कर देने से इस नाटक का आरोपण हम सब पर नहीं होगा प्रत्युत इन पात्रों तक ही सीमित रह जाता है। अंत का सू वा का यह कथन कि इसलिए इस समय में खड़ा हूँ वहाँ भरी जगह आप भी आ सकते थे और मैं किसी न किसी जग में आप में से हर एक पक्ति हूँ।

- 1 साप्ताहिक हिंदुस्तान 30 मार्च 1969 11 मई 1969 तथा धर्मयुग 20 अप्रैल 69 18 जनवरी 70
- 2 धर्मयुग (20 अप्रैल 1969) पृ 21
— साप्ताहिक हिंदुस्तान 8 नवम्बर 1970 पृ 46
- 3 धर्मयुग (18 जनवरी 1970) पृ 22
— साप्ताहिक हिंदुस्तान (11 मई 1969) पृ 55

युक्ति संगत जान नहीं पड़ना। यह प्रयोग कुछ आधा अधूरा रह गया है। वस्तु विन्यास व तथेन कुछ और नवीन नाटकी के बयानक और उनकी नवीनता की परीक्षा करणीय है—

1 श्री राजमोहन शाह कृत त्रिशकु—

इसका बयानक, राजधानी के वर्तमान रंगमंच में पक्षी अराजकता और समयिक रोग सम श्वेतर की और पूरी प्रपणवता के साथ इशारा करता है।¹

2 ज्ञानदेव अग्नित्रिभुक्त शत्रुरमुग—

नाटक के विभिन्न पात्रों के माध्यम से लेखक ने मानव स्वभाव की शत्रुरमुगी प्रवृत्ति का परिचय दिया है जो समस्याओं का समाधान करने के बजाय उनसे पलायन करके अपनी रक्षा करना चाहता है। अवसरवादो बनकर अपना स्वायत्त सिद्ध करना चाहता है एक ठूठा सच्चा बड़ा सा माहौल ब्रू करके उसके भावपूर्ण में अनेक बड़ी-छोटी समस्याओं को विस्तृत करने का प्रयत्न करता है, स्वयं अपने भाषकों को ठुलाता है।²

3 विजय से दुलकर कृत 'शांतता कोट चालू आहें'—

इस नाटक में मानव स्वभाव की जटिलताओं और स्थितियों के राग द्वेष से एक आंतरिक तनाव का चित्रण किया गया है। इनमें सामाजिक जन की कथा है जिसमें कभी कभी आधुनिकता का बीज दीख पड़ता है। इसका हिंदी नाट्य रूपांतर आलोचना आलोचना जारी है और 'कोट चालू है' के नामों से प्रस्तुत किया जा चुका है।

4 बादल सरकार कृत सारी रात—

(अनु का प्रतिभा अभिवादन)

यह नाटक दिल्ली की नाट्य संस्था 'अभियान' द्वारा अभिनीत हो चुका है। इसमें मुख्य पात्र बड़े स्त्री और पुरुष हैं। यह सतान गिरिहिन शक्ति की कहानी है। इसमें पात्रों की विचित्र सजना है जो डू नु डी में बांध करके आता एक बड़े पुरुष की रात भर नींद नहीं आती। वह टहलता है और अपनी सहचरी से हुई बातों की जुगाली करता रहता है। साथ ही मानवी सम्बन्धों तथा आकांक्षाओं से सम्पन्न सिद्धान्तों को गढ़ता रहना है पत्नी को मूक दुःख है कि सात वर्षों के लम्बे वैवाहिक जीवन के बाद भी उसका जीवन साथी उस समझ नहीं सता। वह

1 साप्ताहिक हिंदुस्तान 8 नवम्बर 1970 पृ 46

2 धर्मपुर 20 अप्रैल 1969 का प्रतिभा अभिवादन पृ 22

भी रात भर जागती हुई अपने बाग़निय प्रभो का बिना लिटका में अस्थि करती रहती है। सारा नाट्य घतङ्ग-ङ्ग घोर पीडा ॥ मरा हुआ १। कारणहीन, युक्तिहीन और बुद्धिहीन ढंग से प्रेम करने वाला नाना पात्रों का जोड़ा सामाजिक परिवेश के साथ मेल नहीं खाता घन श्री गुरेन्द्र वर्मा की दृष्टि में सारा घतङ्ग-ङ्ग घोर पीडा नकली एवं निर्जीव हो जान है।¹

श्री ब्रज मोहन शाह ने सारी रात के लिए लिखा है— न समझन समझा सरन की बेकरी जब मानव मन में लक्ष्मीपति का जन्म देती है तब वह अपने अभाव को भरने के लिए स्वप्न विम्बों की शरण लेता है। स्वप्न विम्बों के आश्रय में कुछ नए ज्ञान पर अभी की अभिव्यक्ति हो जाता है। बाद में सरकार के सारी रात का यह घण्टा बीज है।

आज की नाट्य प्रतियोगिता में रस निष्ठा पर्याप्त माप में लिए जा रहे हैं। नाट्य की भूमिकाओं में नाट्य वस्तु उद्देश्य और प्रश्नन पद्धति का विस्तृत उन्मुख होना है साथ ही उच्च प्रस्तुतीकरण के कुछ बिन्दुओं और शिष्ट सम्बन्धी कुछ महत्वपूर्ण तथ्य भी प्रस्तुत कर लिए जाते हैं। उदाहरणार्थ मोहन राकेश के नाट्य प्रव लावनीय हैं।

इसी प्रकार आनन्द सरकार के चारी इतिहास एवम् इन्द्रजित श्री जगन्मोहन चन्द्राधुर दत्त पहला राजा आदि नाट्य प्रयोग बहुचर्चित रहे हैं। ये इन्दिया अपनी वस्तु और शिष्टमन नवीनता के कारण स्तुत्य गिने हुये हैं।

नाट्य पुनरावृत्ति और फिल्मोकरण (फिल्मी नाट्य)

महानगर में दर्शन सन्ध्या के आधिनय वन एक नाटक की एक प्रस्तुती ही पर्याप्त नहीं होती अतः एक ही नाटक अनन्त बार प्रदर्शित किया जाता है। जिन्हा का नाट्य मन्वाग्री (विशेषतः अनामिका) के नाटक एक ही बाग़पोट पर और शहरों में घूम घूम कर मंचन किए जाते हैं। नुक्कड़ नाटकों के भी कई प्रदर्शन होते हैं।² मोहन राकेश के नाटक आगे मञ्च के दिली बम्बई और बलरत्ता में कई पुनरावृत्तियाँ हो चुकी हैं। इन नाटक का फिल्मोकरण भी किया गया है। यद्युमाला केत यह फिल्म 'आध-आधुर' पूरी हो गया है।³ इनमें जिन्हा के बलाकार का

1 धर्मदुर्ग (13 दिसम्बर 1970) श्री गुरेन्द्र वर्मा पृ 30

2 साप्ताहिक हिंदुस्तान (27 जून 1971) श्री ब्रज मोहन शाह पृ 51

3 दिनमान (30 मई 71) पृ 43

4 धर्मदुर्ग 21 दिसम्बर 1969 पृ 42

परा यूनिट है। आम शिक्कपुरी न मटे इनाथ, पुरूष 1, पुरूष 2, पुरूष 3, और पुरूष 4 को समुक्त भूमिकाएँ का है। फिम = स्टीटयूट पूता म इगला शूटिंग हुआ है। इस प्रकार यह नाटक एक फिमो नाटक बन गया है। फिमाकन प्रयोग की दृष्टि से हो लिया गया है। इससे नाटक के ढांचे पर नाटक की छात्मा का हनन नहीं किया गया है। वस्तुतः हिन्दी मंच में चिद्यदोक्त भूमेट' हेतु दसरा निमाण किया गया है। इसी प्रकार के फिम इन प्रयास सापा का एक नि पगला पाठा एवम् इन्द्रजित सापा नाटको पर भी चन रह हैं। श्री उदय शरर जा न 'शरर शरर' द्वारा नाटक और सिनेमा का अनुसृष्ट सम्मिश्रण करके दोनों कला गिल्हों की अभिव्यक्ति की है।

महाकाव्यों के नाट्य रूपान्तर

फिमाकन या नाट्य फिमा का आति नाट्यकारों का प्रयोग भी वस्तुतः म उन्नेसनीय है। श्री नाहिर्य कला परिषद् के द्वितीय नाट्य समारोह में श्री नरेन्द्र गर्मा द्वारा कामायनी के कथ्य को नृत्यनाट्य के रूप में प्रस्तुत किया गया। ७ घट के समय में इस नृत्य नाट्य के कुछ चुने हुए अंशों को गीत नरय, अभिनय और गीत द्वारा प्रस्तुत किया गया। इनमें स्वयं श्री गर्मा ने मनु की भूमिका निभाई थी। इस प्रकार के प्रस्तुत अधिक प्रभावी सिद्ध होते हैं। समीक्षकों के अनुमान रण विचार और मतीश भाटिया का गीत भावदशाओं के अनुरूप नहीं था।¹ यों प्रयोग की दृष्टि से यह आयोजन प्रशंस्य माना गया है।

जो प्रकार उपर्युक्तों और कहानियों के नाट्य रूपान्तर प्रचलित हो रहे हैं। जस गुणवत्ता का प्रदर्शन उद्धृत किया जा सकता है। समसामयिक नाट्य प्रदर्शन में लडा नामक कहानी का हिन्दी नाट्य रूपान्तर महत्पूर्ण सिद्ध हुआ है। हिन्दी मंच न अ प सापा का कथाविवृत नाटकों जस शकुन्ता मिट्टी की पाठा (मृच्छकटिकम्) को भी स्थान दिया है। मन्त्रि ऐतिहासिक गौरागिर और शास्त्रीय कथावस्तु का आयुर्विवरण किया जा रहा है। कामायनी की नृत्य नाटिका इस दृष्टि से एक सफल प्रयास है।

हिन्दी रणमंच के अन्य प्रयोगों में एक विशेष के इन नव नाट्य रूपों प्रयोगों का विवरण देना अपेक्षित होगा जो मन्त्रि हिन्दी मंच पर छाए हुए हैं। इनमें हैपनिंग प्रमुख है।

श्री नदकिशोर मित्तल ने इसका अर्थ बताया है- जब कोई कलात्मक अभिव्यक्ति कला और सामाजिक मायताओं से ऊपर उठ जाये जब दशक और अभिनय का भेद मिट जाये और दशक वह होनी का एक ऐसा घनायास आयोजन बन जाय जहाँ देखने सुनने वाला भी स्वयं को अग समझने लग तो वह अभिव्यक्ति हैपनिग बन जाती है।¹ प्रताप शर्मा के नाटक प्रो हैज-ए वार ट्राई, की भी होना ही कहा गया है। यद्यपि इसकी भाषा सघोजी है पर इसकी पृष्ठभूमि और घटना-चक्र देशी है जैसे (1) शमशान का दृश्य और बीस वर्ष बाद उस पर नाघती नाटकीय छायाएँ। (2) पिता पुत्र के प्रापसी र्भाव। इस नाटक में दृढ़ कुठा से युक्त तिहरी त्रासदी है। यह नाटक नाटक की न सीमाओं का साथ कर 'हाना' हो गया है। श्री प्रताप शर्मा ने इसके प्रदर्शन के लिए 100 सीटों वाला थियेटर भ्रमनाया था जिसमें कुल 20-30 लोग थे। इसमें कुल 3 पात्र (पिता पुत्र मा) थे जो स्टेज से बाहर तक आ जाते थे, जिससे उनके और दशकों के बीच घातक सम्बंध कायम हो सके। हैपेनिग परिचय की देन है। वहाँ चीराहों पर प्रस्तुत होने वाले नाटकों के साथ साथ हैपेनिग बहुप्रचलित है।

इसके प्रतिरिक्त जापानी 'बाबुकी' और मोह नाटक की भी यत्र तत्र चर्चा होती है पर वे हिन्दी रंगमंच पर घटित नहीं किए जा सकते अस्तु उनका परिचय यहाँ भी अपक्षित नहा है।

इस युग की एक और बड़ी देन है बाल रंगमंच। आज इसके विभिन्न रूप देखे जा सकते हैं। पतंगानी नखक मारिआ कलारा भाषाओं के नाला घाडा (अनत-रुत द्वारा अर्न्तित) नाटक राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय द्वारा रखा गया। इस नाटक में बाल सुनभ प्रबोधना है, फटसी है और मामूम बच्च मपने है जिह बडो का निमम मसार तोड नही पाता। बालक वीसेंट अरने मामूजी टट्टू की सुतर नीना घोना कहता है और उम बहुत प्यार करना है। पिता उसे मरियल ममभ कर बेच डालता है। यह वियाग वीसेंट का असत्य है अत उसकी खोज में निकलता है। साथ में एक बच्ची भी हो लेती है। वे छोडा पा लेते हैं। इस प्रकार कथानक तो साधारण और छोटा है किंतु इसमें बाल जगन की कई मन पसद चीजें समाविष्ट है।

1 होनी होनी और हानी और हानी धमयुग (22 फरवरी 1970 पृ 21)

2 सगात नाटक अकाशमी का नाट्य महोत्सव एक दृष्टि नैतिक तरुण राजस्थान जयपुर (8 मार्च 1970), डा मूय प्रमाण दीक्षित पृ 2

इसी प्रकार माडन स्कूल नई दिल्ली के द्वारा भी सर्वेश्वर न्यास सम्मेलन की कहानी 'सह्याई' का विविता चतुर्वेदी द्वारा नाट्य रूपान्तर श्री भोम शिवपुरी के निदेशन में प्रस्तुत हुआ। यह सह्याई धनेवानेक प्रसंगों में विभाजित थी। इसमें विशेषण यह थी कि प्रतीकात्मक जाल की पृष्ठभूमि वाला विस्तृत मंच तमाम हिस्सा में बाटा गया था। देश प्रेम भरे गीतों द्वारा स्थिति पर प्रकाश डाला गया था। इसमें 51 बालाकारों ने भाग लिया। ध्वनि और प्रकाश व्यवस्था का उपयोग भी किया गया था। आकाशवाणी लखनऊ के श्री जयदेव शर्मा 'कमल न चक्र', 1970 में बाल नाटक 'लानटेन वाला' प्रस्तुत किया जिसमें 45 बाल बालाकार थे। घटना चक्र इतना तेजी से चलता है कि कोई बालक मंच पर बेचारा प्रतीत नहीं होता। यही नाटक जब सोतापुर इन्टर नालेज की धोर में रायबरेली में खेला तब इसमें सवमुष की रैलगाडी जो 36 फुट लम्बी तथा 5 फुट ऊंची थी घात हुए बतलाई गयी थी।

निदेशक और निदेशन—

प्रशिक्षित नाट्यशास्त्र (निदेशक) इस युग की विशेष देन है जिसका श्रेय राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय दिल्ली को है। इन नव शिषित निदेशकों से हिन्दी रंगमंच को नाट्य प्रस्तुतीकरणों की कड़ी भी जुड़ी हुई है। इन्होंने प्रस्तुतीकरण के नए आयाम नई दिशा, नए प्रतिमान नए रंग बोध और सन्ध प्रस्तुत किए हैं। इसमें हिन्दी रंग आन्दोलन विकासो मुख हुआ है। आज नाट्य कृति को भवित करम का दग निदेशकों द्वारा काल बोध पर प्राप् बनाकर मिलाया जाता है। इस प्रकार की निदेशन प्रक्रिया में श्री इ. घटकाजी का नाम विशेषत गणनीय है। निदेशन के आज नौ रूप दृश्य हैं—(1) थियोरीटिकल डायरेक्शन तथा (2) प्रैक्टिकल डायरेक्शन। नएन का यह बोध पाश्चात्य रंगरूपों में प्रभावित है। नवीन शिक्षा प्राप्ति प्राप्त अवस्था पञ्जीकृत निदेशक बनाने में तो अभी पूर्ण सफल नहीं हुई है पर ही कुछ नए-पुरान अनुभवों निदेशकों में जैसे डा. सत्यव्रत सिन्हा सत्यदानन्द, रमण मेहता, जयदेव शर्मा 'कमल' किनो रस्तोमी, श्रीम शिवपुरी प्रथमानन्द जालान, डा. प्रतिभा अग्रवाल कृष्ण कुमार मोहन महर्षि, डा. भागु मेहता हबीब तनवीर, सत्यदेव दुब, गिरीश क. सुमन, रणबीरसिंह, मणिमधुकर, एस. वासुदेव, सरताज नारायण माधुर, भदन मोहन माधुर, भानुमती और ए. जी. खान आदि गणनीय हैं। शिक्षित निदेशकों से कही बन्कर आज अनुभवों निदेशक रंगनिदेशन में सफल मिष्ट हो रहे हैं।

पात्र अभिनेता एवं अभिनय—

वर्तमान हिंदी रंगमंच ने पात्र, अभिनेता और अभिनय क क्षेत्र में कई प्रयोग किए हैं। प्राचीन मंच या नाट्य कृतियों में पात्रों के नाम लिए जाते थे पर जब दिन प्रतिदिन इसमें नयापन दिखाई दे रहा है। मोहन राकेश के 'नाटक' पात्रे ध्रुव में पुरुष एवं पुरुष दो पुरुष तीन और पुरुष चार विनोद रस्तोगी के अप्रकाशित नाटक 'दैनिक जन तंत्र' में कलाकारों के नाम हैं मैं, तुम, ये, व हम सबके सब।¹ संभवतः यह इसलिए किया जा रहा है कि इस युग में किसी व्यक्ति का व्यक्तित्व स्वयं में पूर्ण नहीं है। ऐसे व्यक्तित्व भी हजारों के हो सकते हैं। अतः जो भी चरित्र नाटककार के द्वारा उभारा जाता है वह आप हम, तुम मैं से ही है। अब यह आवश्यकता नहीं समझी जाती कि नाटक का नायक हीरोनाम या हीरोनामिता ही हो। वह हसमुख, मस्त घर जिम्मेदार नौजवान भी हो सकता है।² राजरत्न कम पात्रों का प्रयोग किया जाता है। इसीलिए त्रिपात्रीय, द्विपात्रीय और एक पात्रीय (एकाकी) नाट्य रूप देखे गये हैं। नाटक का सम्पूर्ण 'व्यक्तित्व' सवादों पर ही निर्भर होता है। द्विपात्रीय नाट्य रूपों में रायपुर की संस्था 'हस्ताक्षर' का उदाहरण दिया जा सकता है जिसके द्वारा द्विपात्रीय नाटक भिखमग का सफल प्रदर्शन 19 जुलाई 1970 को बिलासपुर में किया गया था। नयी प्रकार 'जहाँ ऐसे पात्रों के नायक सूत्रधार के रूप में वाय व्यापार को आगे बढ़ाता है और स्थितियों पर बराबर टिप्पणी करता चलता है।³

बादल सरकार के नाटक 'सारी रात में बड़ा पुरुष और स्त्री' नाम दिए गये हैं। ये पात्र उनके प्रतीक हैं तिनक साथ इस नाटक में कथित घटनाएँ घटित होती हैं। इस नाटक का (डा. प्रतिभा अग्रवाल के द्वारा किया गया हिंदी अनुवाद) दिल्ली का 'अभियान' संस्था द्वारा सलाह जा चुका है।⁴ इन पात्रों में स्वगत भाषण भी विद्यमान है।

आज ध्रुव में ही व्यक्ति चारों पुरुषों की भूमिका करता है यह प्रयोग का शक्ति से तो उचित है निदेशक के लिए पात्र चयन में भी सुविधा प्रदान करता है कि तुम दोनों की समस्या के लिए यह कठिन हो जाता है। दशक यह नहीं समझ पाते

1 दैनिक जनतंत्र (इलाहाबाद 27 सितम्बर 1969) पृ 2

2 अज्ञातक 'जहाँ ऐसे पात्रों हैं और लोक नाट्य घमयुग (2 मई 1971), पृ 22

3 घमयुग 2 मई 1971, पृ 22

4 रंगमंच दिल्ली की चिट्ठी घमयुग (13 दिसम्बर 1970) पृ 30

कि जो प्रारम्भ में माचित्री के पनि व रूप में सामने आता है, बाद में वही मनोज, सेठ सिधानिया, जुनजा और सना जैसे पात्रों का रूप धारण कर लेता है। इस प्रयोग को दशका की सुविधा के लिए नाटकीय व्याख्या की आवश्यकता पड़ती है। यह प्रमुख विधापूर्ण अवश्य है।

बादल सरकार के नाटक 'पगला घोड़ा में भी अचानकी सुधा शिषपुरी न मालती, मित्ली, और सन्ध्या की भूमिकाएँ की हैं।¹ मित्ली में निर्देशिका समन प्रत्नाजी द्वारा रिंगरोड पर प्रदर्शित मनस्ट टालर का मासज एण्ड मैन नाटक प्रस्तुत किया जिसमें नामहीन पात्रों का प्रयोग था। उसमें केवल मुँह दृश्य ही बतलाया गया था। यह शिम्बवानी नाटक प्रायः अमृत कथारस्तु के रूप में पेश किया गया था।²

वाचिक अभिनय (सम्भाषण) निर्दोष पठन पाठन के पास सिमटता चला आ रहा है। पात्र हाथों में अपने अपने सवार्नों की लिखी प्रतियाँ लेकर भाव-भगिमा के साथ खुल मंच पर पढ़ने हैं। यह किन्तु ही नया प्रयोग है। इसमें साथ संगीत, प्रकाशयोजना आदि के सभी उपकरण प्रयुक्त किए जाते हैं। पटना में ऐसे प्रयोग किए जा रहे हैं। मंच बिना साज सज्जा के देखे गए के चबूतर को बनाया गया और ध्वनि प्रसारण यंत्रों के माध्यम से इसी प्रकार पठन पाठन का अभिनव अभिनय किया गया। पटना की संस्था 'भारत द्वारा' उत्तर महाभिनित्कमण नाटक की प्रस्तुति भी इसी प्रकार की थी।³ सवाद-सूच्य अभिनय प्रयोग भी चले हैं। जिनमें भूकामिनय प्रयोग होता है और वाचिक अभिनय को समाप्त कर दिया जाता है। 'बस स्टोप' इसी प्रकार का सफल प्रयोग है जो गीत एवं नाटक प्रभाग (जोधपुर) के द्वारा प्रस्तुत हुआ है। इस प्रकार सवाद योजना जो माइक, टप-रेकडर रेडियो के माध्यम से होती हुई आन मुक्त प्रायः होती जा रही है। अस्तु पायबवाचक अथवा प्रोम्पटर का आवश्यकता को भी समाप्त किया जा रहा है।

समकालीन हिन्दी मंच ने पात्रों के कई प्रयोग किए हैं। एक बार मंच पर एक पात्रीय त्रिपात्रीय त्रिपात्रीय आयोजन हुए हैं इससे और '20 बरस का दुल्हा, दुल्हन 60 की से 35 पात्र उतारने गए हैं। खरिया का घेरा में 85 पात्रों की

1 साप्ताहिक हिन्दुस्तान 19 अक्टूबर, 1969 पृ 27

2 मासज एण्ड मैन रगमच की सीमा रेखा का प्रतिफलण साप्ताहिक हिन्दुस्तान 30 3 69 जफर अहमद पृ 59

3 मुरुचिनी वनाथ दिनमान 31 जून 1971 पृ 42

भीड़ खिचाई देती है। आज भी प्रायः अभिनेताओं को पाठ याद करने होते हैं पर कुछ सस्थाएँ (जैसे कलकत्ता की भारत भारती) मात्र प्रोडिग के सहारे प्रदर्शन करती हैं। कुछ सस्थाओं (जैसे अनामिका) ने कलाकारों को वाचिक अभिनय का प्रशिक्षण आरम्भ कर दिया है। राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय अभिनय प्रशिक्षण केंद्र है जहाँ पर सभी प्रकार के आंगिक वाचिक और आह्वय (वस्त्रभूषा सम्बन्धी) अभिनयों की शिक्षा दी जाती है। आज के अनेक रंगकर्मी सफल सिद्ध कह जा सकते हैं। सरकार भी रमेश मेहता जैसे कलाकार को राष्ट्रपति पुरस्कार देकर प्रोत्साहित कर रही है। पूर्वाध्यास कहीं कहीं समाप्त हो गया है और कुछ सस्थाओं में विधिवत बात भी रहा है वस्तुतः अभिनय कला की दृष्टि से वर्तमान रंगमंच विकास में कुछ कहा जा सकता है इस सम्बन्ध में श्री सज्जन जैसे कलाकार की चर्चा की ही जानी चाहिए जिसने रसों और भावों की अनेक भिन्न प्रवृत्तियों वाली भूमिकाओं का सफ़ल निर्वाह करके नए कीर्तिमान स्थापित किए हैं।

मंच व्यवस्था और प्रस्तुतीकरण

प्राचीन युग में नाटक, दशक अभिनेता तथा इन में सम्बन्धित सभी पक्ष बाहर दीवारी के भीतर ही सम्पन्न होते थे। पहले नाटकों का प्रस्तुतीकरण गुफाओं और मंदिरों में होता था फिर नाट्यभित्तों उनके अग्रतल से मुक्त होकर बाहर आया फिर भी उसने अपने मंच (तीन भाग से बँट) का अनुबन्धन नहीं छोड़ा था। इस युग में उसने सब कुछ त्याग दिया है तीनो प्रकार के अनुबन्धित मंच से मुक्ति पाकर वह मुक्ताकाशी मंच बन गया है। उसने स्वयं को तो स्वतंत्र किया ही है साथ में दशकों को भी अपने स्वरूप में ढाल दिया है। वे भी अब छत प्राच्छादित स्थल त्रिहीन स्थान पर बठना पसंद करने लगे हैं। नित्यी में ह अक्षराजी का मुक्ताकाशी मंच इसी का परिणाम है।

मुक्ताकाशी मंच का नमूने भारत के अनेक स्थानों में भी मिल सकते हैं। राजस्थान में इसका रूप विद्यमान है। यह कहना कठिन है कि इस प्रकार के मंच का प्रचलन कब कहाँ से हुआ। हाँ लोगों ने इसे नया प्रयोग मानकर अवश्य पसंद किया है।

इस प्रकार का प्रयोग यथायथ प्रदर्शन के साथ साथ यह भी बतलाना चाहता है कि नाट्य प्रदर्शन केवल रूप का आरोपण है और वह रूप है समाज का दिन प्रतिदिन बदलता स्वरूप। अब नाट्य प्रस्तोता कुछ भी छुपा कर रखना नहीं चाहते। वे दशकों को बुद्धिजीवी मानते हुए नाटक के सभी पक्षों का उद्घाटन कर

हिंदी का समामयिक रंगमंच

प्रेते हैं। इस प्रयोग ने दशकों पर भारी बोद्धिक दबाव डाला है। हिंदी रंगमंच अब दशकों के पयापन निकट आ गया है किन्तु अब भी एकाकार स्थिति समभव नहीं हो सकी है।

सामिप्य की स्थिति व उद्देश्य से हिंदी रंगमंचिया ने नुक्कड़ नाटक, चीराहा नाटक सडक पर नाटक आदि आरम्भ कर लिए हैं। इसमें कही-नही कवम तहनों पर ही अभिनय प्रस्तुत किया जाता है जिसमें न पलवाइयो की आवश्यकता होती है और न जवनिकायो की। ध्वनि प्रसारण मंचों का प्रयोग तो करना ही पडता है किन्तु रूप सज्जा की इसमें आवश्यकता नहीं होती। इस प्रकार के नाट्य प्रस्तुतीकरण इमे भाषण के नाटकीय रूप के समीप ला छोडते हैं। लखनऊ मे श्री क पी सक्सेना द्वारा प्रस्तुत 'हमारी गनी हमारा गून' डगला देश की स्वतंत्रता की भाग पर आधारित इसी प्रकार का नाटक है।¹

नई मंच व्यवस्था के अंतर्गत निम्नलिखित महत्वपूर्ण बाय हैं —

(1) ध्वनि प्रसारण। (2) प्रदर्शन की तयारी। (3) चारो तरफ (दशको के मध्य) अपने व्यक्तियों (रसका) को नियुक्त करने का प्रबंध आदि। सडक पर नाटक² म सडक का ही मंच होना है। उसमें तहनों की आवश्यकता नहीं होती। अभिनेता कुछ लिखित बिस्ने अपने कपडों पर लगा लेते हैं। यह अभिनय बडा आकर्षक और वृत्तुहलपूर्ण होता है।

अन्य मंचों की निम्नलिखित श्रेणियों मे विभक्त किया जा सकता है। जैसे चक्रिन (रिवांनियम स्टेज) मंच। (2) चौखटा कार मंच (3) बैंगन स्टेज (4) निपट स्टेज (5) ट्रेडमिल स्टेज (6) बाक्स स्टैज (7) प्रतीक मंच (8) नाट्य धर्मी मंच और (9) आकाश रेखा समुक्त पीठ मंच।

चौखटाकार मंच तो बर्षों से प्रचलित है। अश्विन मंच भी प्रसादोत्तर युग मे प्रयुक्त हो चुका है। इसमें सारे दृश्यबोध विद्युत चालित होकर घूमते हैं। बैंगन और निपट स्टेज मंचों द्वारा स्थानांतरित कर दिए जाते हैं। ट्रेड मिल स्टेज बिजली द्वारा परिचालित पट्टियों पर निभर हाते हैं। बाक्स स्टेज तीन ओर से बंद रहे जाते हैं। ट्रिगरिंगयात्मक और त्रिपरिंगयात्मक स्टेज क्रमश दो ओर तीन भागो से गुले दिखाई देते हैं। आकाश रेखा समुक्त पीठ मंच कई खण्डो के होते हैं जो मशीनों द्वारा ऊपर नीचे बर दिए जाते हैं। ये सारे मंच बिना परदे, पल-

1 दिनमान (30 मई 1971) पृ 43

2 साप्ताहिक हिंदुस्तान (5 जनवरी 1969) पृ 50

वाई के होते हैं। इन दिनों हिन्दी नाट्य क्षेत्र में ये उद्भूत प्रचलित और उपयोगी मिश्र हो रहे हैं। स्पष्ट है कि मंच निर्माण की दिशा से हिन्दी रंगमंच ने सफ़ल प्रयोग किए हैं। कुछ संस्थाओं ने मंच सज्जा का तिरस्कार कर दिया है। ग्ला-हाबाद की 'बना दपण' संस्था ने 'बर्फ की मीनार' नाटक का प्रातः 9 बजे प्रदर्शन करके समय का बर्धन तोड़ दिया। इस प्रकार अनामिका न ध्वनि यंत्रों को अस्वाकार करके एक नया प्रयोग प्रस्तुत किया। कहा-कही काठरानुमा मंच भी प्रयुक्त हुए हैं। ये सारे प्रयोग हिन्दी रंगमंच की प्रौढ़ता का परिचायक हैं। नए मंच प्रयोग की दृष्टि में एक अर्थ क्षेत्र मंच भी उल्लेखनीय है। राजधानी में निर्देशिका समल अल्काजी द्वारा अगस्ट टालर (1893-1939) का नाटक मासज एण्ड मन (1919) का रिंग राइड पर प्रस्तुत किया गया। उन्होंने पूरे हाट मिक्स प्लॉट को ही स्टेज का रूप मान लिया और सामने खुले स्थान पर दर्शकों के बैठने की व्यवस्था कर दी। नाटक की कथा वस्तु पुरानी थी राजनैतिक परम्पराओं के प्रति विद्रोह इसका उद्देश्य था। यह बिम्बवानी नाटक अमृत कथावस्तु के रूप में खेला गया। इसमें युद्ध का दृश्य भी था। सभी नामहीन पात्र थे।¹ इसे 'यथाथ मंच' का एक रूप कहा गया है।

मंच सज्जा

आज का हिन्दी रंगमंच चटकीला बनावटी रंग सज्जा के विरुद्ध है। आज मंच पर दो प्रकार की सज्जा का प्रचलन है—(1) नाट्यधर्मी सज्जा (2) प्रतीक धर्मी सज्जा। श्री नेमिचन्द्र जन के मतानुसार इस युग में यथाथवानी रंग सज्जा पर बल दिया जाना लगा है। हर नाटक में वही डाइंग रूम या अर्थ प्रचार के कमरे वही फर्नीचर वही रंग हुए फर्नक (फर्न) उनमें बट हुए दरवाजे, 'छड़कियाँ' इत्यादि। अब नाटक में निपटवा परदे का स्थान फर्नको ने ले लिया है। यह है नाट्य धर्मी मंच सज्जा। प्रतीकधर्मी मंच सज्जा में केवल खिड़की बताकर पूरे मकान का आभास कराया जाता है यथाथ एक पक्ष बताकर उस स्थान विशेष का बोध कराया जाता है। आज कल के स्टार्ट एज में लेम्प पोस्ट का मंच पर प्रदर्शन मंच के प्रतीकधर्मी सज्जा का और ही इंगित करता है। यहाँ तक कि नेग बाल दातावरण का बतावक लिए भी प्रतीकधर्मी सज्जा का प्रयोग किया

1 मासज एण्ड मन रंगमंच का मोमा रखा का अतिश्रमण साप्ताहिक हिन्दु स्थान 30 मार्च 69 अफर अहमद पृ 59

2 रंग दर्शन श्री नेमिचन्द्र जन पृ 48

जाता है। पहले गत का समय बनाने के लिए प्रकाश के माध्यम से रात बताई जाती थी। किंतु अब खदी में 12 बजाकर मंच पर सजा लिया जाता है। एडमंड डामा में दलबाल यातावरण को समाप्त ही कर लिया गया है।

किंतु कुछक नाटक और सड़क नाट्यों में-प्रधवा पथ-मंच यज्ञा की आवश्यकता नहीं होती। आज प्रायः पात्रानुसृत वेधभूषा पहनाई जाती है। मंडरीनी नहीं। चाये धपूर इमका उदाहरण है।

नाट्यारम्भ नाट्यांत सम्बन्धी प्रयोग

आज नाटक को आरम्भ करने के कई तरीके काम में लाए जाते हैं। कुछ रंगमंचों प्रकाश को धीमा करके सीधा पंखा खोल देते हैं और नाटक आरम्भ हो जाता है, यह माध्याम्य तरीका है। कुछ रंगमंचों पंखा चलाने से पहले सड़क के शौकों द्वारा मंगलाचरण करने हैं। कुछ प्रस्ताता दशकों के विज्ञान के लिए पहली दूसरी और तीसरी घंटी बजाने हैं। यह प्रयोग बम्बई की 'मिनेटर युनिट' के श्री मण्डेय दुब करते हैं। कलकत्ता की मर्यादा अनामिका, प्रदाकार के निर्देशक क्यामानंद जानान और कृष्ण कुमार भी यही प्रयोग करते हैं। जब दशक आकर बंठ जाते हैं तो एक आवाज आती है नमस्कार—। फिर जो संध्या आयोजन प्रस्तुत कर रही है उसका नाम उच्चरित करत हुए बीच बीच में संधीत की सहृदिया छेड़कर लेखक, निर्देशक और लेख जाते जाते नाटक का नाम पाठप्रवक्ता द्वारा नेपथ्य से बताया जाता है। कुछ एम सी नाटक हैं जिनका आरम्भ गमनिक सवाद से ही होता है जिनका सम्बन्ध रंगमंच के काल्पनिक और दशक के वास्तविक सत्ता में है।¹ लिटिल थियटर ग्रुप के द्वारा 'सज्जनक नाटक' की प्रस्तुति में यह प्रयोग किया गया था।

कलकत्ता में अनामिका द्वारा 14 6 70 की प्रस्तुत चाये धपूरे नाटक के आरम्भ होने से पूर्व बायोड का प्रकाश लाने से न बिन्दुन समाप्त कर लिया गया किंतु मंच पर पर्दे के धाग एक का सू या धात्री लिया सताई की तीनी मृगभाकर मिशरट जलाता हुआ आता है। फिर उनकी हुई सलो के साथ धोर प्रीरे हुनरा सा प्रकाश उभरता है। यह बाले मुट वाला धात्री इस नाटक का सूत्रधार कहा जा सकता है।

नाटक आरम्भ होने के पूर्व एक और प्रयोग प्रचल है जिसे अंग्रेजी में 'क्वें-बाल' कहा जाता है। हिन्दी में इसका नामांकन नहीं हुआ कर्टेन बाल का शब्द क

1 दिनमान (13 जनवरी, 1970) पृ 43

2 अनामिका, पछी मेसे आने हैं और सोनाटय धर्मयुध (2 मई 1971) पृ 22

अथ 'परदे के पास आगमन अथवा मनागमन'। इसमें अभिनेता परदे के पास आकर दशक समाज को नमन करते हैं और इसके बाद उनका वाय धारम्भ होता है। वर्तमान नाट्य संस्थाओं द्वारा नाटक की समीक्षा पर सार बनाकर मंच पर आते हैं और जन गण मन गाते हैं। इसमें दशक भी खटे हो कर साथ देते हैं। यह आधुनिक 'भरत नाट्य' का मौलिकतम रूप कहा जा सकता है। नाट्यारम्भ से पूर्व मंच पर आने के आशय से कई नरीय प्रचलित हैं। प्रथम नाटक के कार्य व्यापार की धारम्भ करने से पहले एक एक पात्र परदे के पास आकर खोले में खड़े परदे (ताकि उसका गरीर दिखाई न दे सके) के आगे खड़ा होता है। जो भी पात्र आता है उसके मुख पर प्रकाशवत् पड़ना है। उस समय वह अपनी भूमिका का बहुत महत्वपूर्ण संवाद बोलता है फिर समीपस्थ ध्वनियों के साथ वह आवाज में विलीन हो जाता है। पुनः प्रकाशवत् व उभरने के साथ ही दूसरा कलाकार दिखाई देता है। इसी प्रकार सभी मुख्य पात्रों की भूमिका मिल जाती है। इसके बाद मुख्य नाटक धारम्भ होता है। आधुनिक मंच निर्माण के मुख्य लिखित एवं निर्देशित नाटक 'चार उलटिया एक अठ्ठा' तथा रमण महता विरचित एक विश्वनाथ नामा (विष्णु) द्वारा निर्देशित 'रोटी और बेटी' में यह प्रयोग किया गया था। किसी नाटक की भाँकी अथवा भूमिका निर्दिष्टा जाना भी बहुत बाल कहलाता है जिसका उदाहरण इस प्रकार दिया गया है—

प्रेमी नहीं मैंन फणसा कर लिया है मैं यही हूँ और यही रहना।

(कहकर सामन साँ पर बैठ जाता है) प्रेमिका उनकी ओर देखती हुई स्निग्ध ढंग में मुस्कराता है। उन दोनों पर आलोक बत धीरे धीरे बुझने लगता है— पूर्ण)।

तालियों का मडगडाहट—जोर से लगाना—मंच पर तीव्र प्रकाश के साथ पूर्ण फिर गुलता है कलाकार हल्क से चुक कर दशक समूह की प्रशंसा के प्रति नमन करते हैं।¹

समीपक या सुदूर वया कट्टेन बाल का सही स्वरूप कहा मानत है जहाँ प्रदर्शन के बाद मंच पर सभी कलाकार एक दूसरे का हाथ घाम से मने आने हो।² अनामिका (कलकत्ता) के एक दूरदर्शित नाट्य प्रदर्शन के बाद इसी प्रकार का प्रयोग हुआ था। कहीं कहीं नाटक की भूमिका उद्घापक के द्वारा पढ़ी जाती है और कहीं

1 रंगमंच जिल्ली की गिट्टा धर्मयुग (18 जुलाई 1971), सुर ॥ बर्मा पृ 22

2 वही पृ 38

वही मध्य मर्मागत छप्पे परच दशकों में वितरित किए जाते हैं फिर नाटक भारम्भ किया जाता है।

प्रकाश के नए प्रयोग—

अभिनय की गति प्रदान करने में पूर्व स्मृति संयोजन (फ्लेश बैक सिस्टम) एक अत्यंत उपयोगी प्रयोग है। अभिनेता के मस्तिष्क में उठे विचारों की इसी माध्यम से आकार दिया जाता है। घटनाएं पात्र एवं परिवेश सभी एक-एक करके आंशों के साधने चित्रित हो जाते हैं। इसमें मंच के एक ओर सफेद पर्दा टांक दिया जाता है जिसके पीछे कलाकार अभिनय करता रहता है। उसके पीछे से प्रकाश डाला जाता है ताकि उस अभिनय की परछाई सफेद पर्दे पर पड़े। इस प्रकार बोली घटनाओं की स्मृति प्रस्तुत की जाती है। दिल्ली की नाट्य संस्था 'अभियान न बादन सरकार के नाटक 'पगला घोड़ा' में इसका प्रयोग किया है¹

नाट्य प्रस्तुतीकरणों में विस्फोटक व्यवस्था को अंतर्गत के लिए स्लाइडों का भी प्रयोग होता है जैम दिशांतर द्वारा प्रस्तुत हिरोशिमा में बम विस्फोट के लिए इसका प्रयोग हुआ²

आलोचक मर्यादा के महार कबानक की पूर्व स्मृति हेतु फ्लेश-बैक तकनीक का प्रयोग बढ़ता जा रहा है। इसमें पात्र अपने साथ घटित घटनाओं को याद करता है किन्तु इसमें अधिकतर पात्र और नाटक के मध्य मतुलन हो जाने का भय बना रहता है।

प्रकाश के माध्यम से परदा का प्रयोग भी बढ रहा है क्योंकि प्रकाश स्वयं मंच परदे की जगह प्रयुक्त होने लगा है अर्थात् रक्षणी के आलोचक का बिल्कुल मद कर दिया जाता है जिसमें दशकों की दृष्टि के मंच पर होने वाली मंच मञ्जा व्यक्त। तथांतर गतिविधियां प्रोक्षित हो जाती हैं। पहले मंच प्रकाश दृश्य के समाप्त होने पर बार बार परदा किया जाता था मंच उसकी आवश्यकता नहीं। प्रकाश नियोजन से परदे का प्रचलन समाप्त कर दिया है। किन्तु यह प्रयोग केवल वहीं मभव हुआ जहां प्रकाश के उपयोग पूर्णतः उपयुक्त हैं।

ध्वनियों के नए प्रयोग

ध्वनि व्यवस्था रचमंच का एक महत्वपूर्ण पक्ष है हिंदी रचमंच-म इस पर्याप्त प्रयोग किया जा रहा है। मनसमीपूष वातावरण कीमा प्रयानक-आवाजा

1 साप्ताहिक हिन्दुस्तान 19 दिसम्बर, 1969 पृ 20

2 तीन टक का स्वाग और हिरोशिमा धमधुम (12-7-1970) मुरट्ट वर्मा पृ 20

तूफानी बिजली की बड़क, आदि के लिए टेप रिकार्ड से प्रयोग होने लगा है। कई नाटकों में प्लेश बक (पृष्ठ स्मृति संयोजना) हेतु सन्देश पत्र के ऊपर प्रकाश के माध्यम से परछाई के साथ साथ टेप रिकार्ड चलता है और वातावरण को सृष्टि करने में सहायक सिद्ध होता है। ध्वनि प्रभावों से वातावरण एवं मन स्थिति को बनाने उभारने में मदद ली जाती है। यहातक कि भय मातम कुतुहल और रोमांस आदि भाव ध्वनि व माध्यम से प्रभावोत्पादन बनाए जाते हैं। 'दिशांतर' द्वारा प्रस्तुत नाटक 'हिरोशिमा' में इसी प्रक्रिया को प्रयुक्त किया गया है।¹ वहां स्पीक्स के आधार पर एक बिल्कुल नया तरीका अपनाया गया है। इससे मौलों तक बड़े दर्शक दल को सवाद सुनाई देते हैं। भारत में प्रथम बार फॉर्च शॉन 'सां एट ल्यूमिए' (भाराज और रोमानी) से फॉस में उद्भूत प्रयोग के आधार पर ध्वनि को प्रकाश के साथ मिलाकर एक नया प्रयोग श्री कनल हेमचन्द्र गुप्त के द्वारा किया गया है। इसमें अभिनेताओं की बोलने की आवश्यकता नहीं होती वे केवल भावाभिनय करते रहते हैं। यह प्रकाश ध्वनि और अभिनय के योग से निमित्त प्रयोग है अस्तु महत्वपूर्ण है। इसका प्रथम प्रयोग 1919 के जलिया वाला बाग की स्थिति दिखाने हेतु 16 अप्रैल 69 को लगातार 2 दिनों तक हुआ। इसी प्रयोग के आधार पर प्रमतपर के कम्पनी बाग में जगचानन हुआ का प्रदर्शन 23 नवम्बर 69 से 9 मई 70 तक हुआ। दर्शकों की वहां भयंकर भीड़ थी। प्रस्तोता इसे जल्दी समाप्त करके चले जाना चाहते थे परंतु पंजाब सरकार इसे समाप्त नहीं करवाना चाहती थी। इस त्रिभिधित प्रयोग का नाम कनल हेमचन्द्र गुप्त ने पेनोसोनिक थियेटर रखा है।

अन्य चमत्कार

नए रंगमंच में यद्यपि चमत्कारिक प्रयोग कम हो गए हैं फिर भी कहीं कहीं सुरक्षित हैं। बांग्ला सरकार ने अपने नाटक 'सारी रात' में अभी कुछ चमत्कार प्रयोगों द्वारा दर्शकों को आकर्षित किया है। इसमें पात्रों की उमरियों के इशारे पर रोशनी जलनी बुझनी है और ये सामने खड़े मन की गोपनीय बातें जान लेते हैं। इस कमरे में जो कहा जाता है उसकी ध्वनि प्रतिध्वनि भी सुनाई देती है।² ऐसे रहस्यमय वातावरण तथा कौतुकी चरित्रों के कारण नाटक चमत्कारिक और कुतुहल पूर्ण सिद्ध होते हैं।

1 - तीन टके का स्वाग और हिरोशिमा - धर्मयुग (12 7 70, सुरेन्द्र वर्मा पृ 20)

2 - दिल्ली की चिट्ठी धर्मयुग 13 दिसम्बर, 70 सुरेन्द्र वर्मा पृ 30

अर्थ व्यवस्था—

हिंदी का रंगमंच, अर्थ हेतु वे सब प्रयत्न करता है जो पहले व्यावसायिक रंगमंच करता था। अंतर इतना ही है कि निम्नस्तरीय लोकप्रिय (फूहड़) प्रदर्शन न करने प्रयोगशील नाटक प्रर्णित करता है। आज के शौनिया रंगमंच का अर्थ है जो टिकट बेच नाटक दिखाता हो, कलाकारों को पैसा देता हो, हानि किराये पर नेता हो और सरकारी अनुदान प्राप्त करता हो। 1970 में दिल्ली की नाट्य सत्था 'दिशान्तर' ने 4 नाटकों से दस दिवसीय नाट्य समारोह को टिकट लगाकर चलाया जिसमें 'भाघे धधुरे और मौलियर क 'कजूस' के चार प्रदर्शनों के सारे टिकट समारोह के आरम्भ होने से कई दिन पहले ही बिक चुके थे।¹ सवाद और यात्रिक जैसी सत्थाओं से ही दिशान्तर को आर्थिक चातुय की जिंसा मिली है। 1936 तक टिकट की बात किसी ने सोची भी नहीं थी।² यह प्रथा 1950 के बाद ही आरम्भ हुई प्रतीत होती है। वर्तमान हिंदी रंगमंचियों के सामने अर्थ व्यवस्था हेतु टिकट बेचने के अतिरिक्त और कोई उपाय नहीं है। नाट्य प्रेमी जनता स्वेच्छा से अथवा सयोजकों के अनुरोध के कारण टिकट खरीदती है। इनकी दरें 1/- से 25/- तक पाई जाती हैं। टिकटों के मूल्य के अनुसार दर्शकों में खेणी भेद कर दिया जाता है। भाय कर से बचने के लिए कभी कभी टिकटों के स्थान पर रंग बिरंगे निमंत्रण पत्र बेचे जाते हैं और आर्थिक प्रबंध किया जाता है।

सरकारी योगदान—

मंचन की अर्थ व्यवस्था आज टिकटों से नहीं सुलभाई जा सकती। कोई व्यक्ति तथा सत्था भी समा नियमित प्रबंध नहीं कर सकती है। यह दायित्व अन्ततः प्रशासन पर आता है। नत दो दशकों में इसी दृष्टि से कई सरकारी नाट्य सत्थाएँ (अकादमियाँ) स्थापित की गई हैं। इसके अतिरिक्त व्यक्तिगत सत्थाओं का भी स्कुट रूप से शासन द्वारा अनुदान दिए जाने लगे हैं।

दिल्ली प्रशासन द्वारा स्थापित 'साहित्य कला परिषद्' ने नाटक समारोह प्राय हीन रहने हैं। द्वितीय नाटक समारोह जा दिल्ली में हुआ (19 मई से १७ जून 1971 तक) उसमें परिषद् ने भारत के प्रसिद्ध कलाकारों को आमन्त्रित किया।

-
- 1 दिशान्तर साप्ताहिक हिन्दुस्तान 8 नवम्बर 70 श्री जितेन्द्र कुमार पृ 45
 - 2 कौनी रंगमंच का वह अग्रतिम चाणक्य साप्ताहिक हिन्दुस्तान 13 सितम्बर 70 श्री सबानन्द पृ 30

इसमें श्री नरेन्द्र शमनि प्रसाद कृत 'बामायनी' को नृत्य नाटिका के रूप में प्रस्तुत किया। सरकार की धोर से उ हे एतदर्थ विशेष अनुदान दिया गया। इस समारोह में दिशांतर का हिरोशिमा अभियान का 'सारी रात' नाटक भी प्रस्तुत किए गए। परिपद का उद्देश्य ॥ नाटक को जन जीवन के अधिक निकट लाना तथा नित्यी की नाट सस्थाओं को प्रोत्साहन देना।

संस्कृति के प्रश्नन एवं विस्तार हेतु राजकीय प्रोत्साहन रंगमंचीय गति-विधियों के भारम काल से ही दिया जा रहा है। पहन यह बादशाही या अफगान राज महाराजे कलाकारों को प्रसन्न होकर मुद्राएं भलकरण अशर्पों, पत्र-पत्रादि दत्त थे, अब बादशाहा हट गयो तो शाही (सरकारी) प्रोत्साहन म भी किसी प्रकार की कभी नहीं आई है हा रूप अलग अलग अवस्था हैं। पहन से दोछावर कहते थे अब से हैं अनुदान। डा लक्ष्मी नारायण मुद्यांगु क शुभ प्रयत्नों के फलस्वरूप 1951 के उत्तराख में इन अकादमियों की उत्पत्ति हुई।¹ पड़ित जवाहर लाल नेहरू और अबुल कलाम आजाद के समय म कला की त्रिवेणी (सहित साहित्य और संगीत) का रूप उभर कर हमारे सामने आता है। सरकार की धोर से इन तीनों अकादमिया (साहित्य अकादमी, संगीत नाटक अकादमी और सलित कला अकादमी) का निर्माण हो गया और अब यूनियन मिनिस्ट्री आफ एड्युकेशन से इहे प्रति वष अनुदान दिया जाता है। ये तीनों अकादमिया सम्पूर्ण भारत में कला की उन्नति हेतु प्रयत्न करती है। हर अकादमी के अलग अलग बोर्ड और जनरल कौंसिल' विभाग होत हैं। ये अकादमिया बोर्ड एवं जनरल कौंसिल द्वारा मंचालित हाती है। कई बड़ शहरों में सलाह समिति (एडवाइजरी कमीटी) का गठन भी किया जाता है जिसका काम स्थानीय कला प्रोत्साहन की धोर ध्यान देना होता है। इन राज्य और के द्वीय अकादमियों का काम सस्थाओं के द्वारा पारस्परिक नाटकों का आयोजन करना विचार गोष्ठिया करना, नृत्य एवं नाट्य समारोह नाट्य प्रशिक्षण शिविर, संगीत समारोह नाट्य अनुसंधान के द्र आदि स्थापित करना लोक रंग-मंचीय आयोजन सर्वेक्षण एवं रिकार्डिंग करना, सस्थाओं को अनुदान देना असमय कलाकारों को आर्थिक सहायता छात्रवत्तिया, पुस्तकों एवं वाद्य-यंत्रों के क्रय हेतु अनुदान प्रदान करना मा यता प्राप्ति (पत्रीकृत) सस्थाओं को प्रश्नन और प्रस्तुतीकरण हेतु आर्थिक सहायता देना आदि है। अकादमियों के अपने पुस्तकालय, संग्रहालय, प्रकाशन काय, मंच आदि हैं। इनमें कुछ सस्थाए विशेषत उल्लेख्य हैं—

राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय दिल्ली—

इसने निदेशक श्री ई. भत्ताजी हैं। इस विद्यालय का उद्देश्य नाट्य प्रशिक्षण देना है। प्रति वर्ष 12 छात्रों को 200/- रु. महिने छात्रवृत्ति दी जाती है और नाट्य प्रशिक्षण दी जाती है। यह शिक्षा अवधि 3 वर्ष की होती है। विद्यालय में एक रियटरो ग्रुप भी है जिसमें 6 सदस्य होते हैं। इन्हें 1 वर्ष के अनुभवजन आधार पर रखा जाता है। इनको प्रति माह 350/- रु. दिए जाते हैं। यह मुक्ति कावल प्रतियोगिताओं को ही प्रदान की जाती है। अधिक प्रतिभा सम्पन्न छात्रों की अवधि बढ़ायी भी जा सकती है। इस ग्रुप का एक वर्ष में 4 या 5 पूर्णकाली नाट्य प्रस्तुतीकरण अपनी शैली पर करन पड़ते हैं। इसी प्रक्रिया में आयेला 'प्री पैंनी प्रोपेरा' प्रस्तुत किए जा चुके हैं। मुख्य कटिफ भी एक बार खेला जा चुका है। इसमें सभी प्रकार की भाषाओं संस्कृत, मराठी, अंग्रेजी आदि के नाटक प्रस्तुत किए जाते हैं। यहाँ तक कि लोक संस्कृति के ठेठ गान को समझने के लिए ग्रुपों को बुलाया जाता है। जैसे कूटियाटम, यमगान, भविष्याना, गुफा की बुलाकर 6 से 9 महिने तक उनके व्याख्यानों से छात्रों को लाभान्वित किया जाता है। कई नाट्य संस्थाएँ जो सरकारी अनुदान के अन्तर्गत कार्य करती हैं, सभी-वर्षी सरकारी नियमों का पालन न करने पर लपट हा जाती हैं।¹ यही कारण है कि 20 वर्षों से हिन्दी रंगमंच ने अनुपात में उतनी उन्नति नहीं की है जितनी करनी चाहिए थी। इसीलिए यत्र तत्र मगीत नाटक प्रकाशनों की कटु आलोचनाएँ होती हैं।² किन्तु यह स्थिति सब जगह एक सी नहीं है। उत्तर प्रदेश सरकार का ध्यान इस ओर बहुत गया है। वहाँ पर सरकार की ओर से काशी में नटराज नाम से एक स्थायी हिन्दी रंगमंचीय संस्था का निर्माण किया गया है। इस संस्था के प्रयास से हिन्दी रंगमंच विकसित हुआ है।³ सरकार की ओर से ही राम नगर के महाराजा को 80 हजार रुपये प्रति वर्ष रामजीना के आयोजन हेतु दिए जाते हैं। बंगाल में 1969 तक कलकत्ता की प्रनामिता का 15000 रु. मिले हैं। पर 1970

1 रंगमंच के लिए दो सरकारी योजनाएँ धर्मपुर 25-9 66 इकीव तनवीर पृ 17

2 हिन्दी मंच के अनु ओर हमारा उत्तर श्रवित्व नागरी पत्रिका वर्ष 1 अंक 6-7 मार्च, अप्रैल 1968 परिपूर्णता वर्षा पृ 32

—जयपुर का रंगमंच उपलब्धि ओर सीमाएँ धर्मपुर (14 6 70) पृ 21

3 आधुनिक हिन्दी नाटकों पर प्रोग्राम नाटकों का प्रभाव डा. उपेन्द्र नारायण सिंह पृ 238

के बाद यह अनुदान बंद हो गया। भाषाओं के प्रचार हेतु सरकार की ओर से धन-राशि मिलती है किंतु यह सभी नाटक प्रवादियों के विचाराधीन है।

राजस्थान सरोज नाटक प्रवादियों जोधपुर को सन् 1970-71 के वित्तीय वर्ष में राज्य सरकार से कुल 200,000 रुपये वार्षिक अनुदान के रूप में प्राप्त हुए जिसमें से कुल 13800 रुपये अनुदान स्वरूप मायता प्राप्त संस्थाओं को दिए गये। इसमें कलाकारों को 5160 रुपये तथा 2767 रुपये छात्रवृत्ति के रूप में और शोध सर्वेक्षण पर 4300 रुपये अनुदान स्वरूप लिए गये।

रवीन्द्र मंच—

भारत सरकार ने देश के बड़े-बड़े शहरों में मंच निमित्त कराए हैं। इनकी भव्य ईमारतों पर लाखों करोड़ों रुपयों की लागत लगाई है और इनके नाम रवीन्द्र मंच, रवीन्द्र सदन, रवीन्द्रालय रवीन्द्र भवन आदि रखे हैं। इन रवीन्द्र मंचों का प्रतिदिन का किराया बहुत अधिक है और साधारण और मध्यम वित्त स्तरीय संस्थाएँ तो इसका उपयोग भी नहीं कर सकती।

अनुदान के अतिरिक्त कभी-कभी सरकारी स्तर पर नाट्ययोजन सम्पन्न होते हैं। राजस्थान सरकार द्वारा संचालित राष्ट्रीय एतता कार्यक्रम के अंतर्गत जयपुर, टोंक, बूंदी, कोटा तथा अजमेर में भी कुछ नाटक प्रस्तुत हुए हैं। उनमें श्री कृष्ण चंदर कृत दरवाज खोलने तथा प्रबोध जोशी कृत ईश्वर भल्ला सेरो नाम प्रमुख है।¹

भारत सेवक समाज—

सरकारी संस्थाओं की सहायता से भी कुछ नाट्य समारोह सम्पन्न होते रहते हैं। जब कभी कभी भारत सेवक समाज की ओर से भी नाट्ययोजन होते मिलते हैं। भारत सेवक समाज प्रयाग में अखिल भारतीय स्वदेशी लीग प्रदर्शनी और मेला प्रयाग (27 नवम्बर 1955) में (1 दिसम्बर 55) में रमेश मेहता कृत नाटक हमारा नाम प्रस्तुत किया था जिसमें नीला प्रयाग के कलाकारों ने भाग लिया था। इसी प्रकार राजस्थान में भी हिंदी रंगमंच के संवाय भारत सेवक समाज बहुत सक्रिय रहा है।

विजृप्ति—

अर्थ-व्यवस्था का एक अर्थ माधन है विजृप्ति। इन दिनों विजृप्ति का नए-नए प्रयोग निम्नानुसार है। सम्प्रति, नाट्य आयोजनों की सूचना समाचार पत्रों

मुह से निकलना हुआ गाढ़ा लहू मांस पेशियों और टूटे हुए घुटना से बहता हुआ चून आंस और हाथ पर लगी कालिख और कीचड़ बिखरे हुए गाल जसा रंगलेपन स्थिति 'अ य रंगलेपन' का उदाहरण है। इस प्रकार के रंगलेपन का क्रेक्टर मेकअप भी कहा जाता है। अत्यधिक यथाय की बताने के लिए मेकअप के उपकरणों का अब बिल्कुल भी प्रयुक्त नहीं किया जाता जमे त्रेप, फाउंडेशन पेस्ट, स्क्रज, लिपिस्टिक आदि का प्रचलन दिनो-दिन गमपन होता जा रहा है। पात्रों की बिना इन गहर मकअप तरबा के (केवल पाउडर और आँखा पेन्सिल का प्रयोग करके) मंच पर उतारा जाता है। छोटे झूरे नाटक इसका एक उदाहरण है। पात्रों के वस्त्रादि भी पात्रानुकूल होते हैं। घट प्रसाधन, पुन यथाय की ओर अपसर हो रहा है। पहले मेकअप प्रलय बला में हुआ करता था किन्तु कुछ नाट्य प्रदर्शन ऐसे भी देखे गए हैं, जिनमें अभिनेता दर्शकों के सामने उनके देखते देखते मेकअप करते-कुछ का बन जाता है। अर्थात् नाटक क्या है, नाटक क्या होता है का प्रचलन जो आज हम मंच पर रख रहे हैं वहा प्रवृत्ति रंगलेपन की दिशा में भी बढ़ रही है। आज सारे परदा को हटा कर परदे के पीछे क भेद को सबों के सम्मुख बनाए जान की प्रवृत्ति को नवीन दिशा का सम्बोधन दिया जा रहा है।

दर्शक—

दर्शक रंगमंच के अभिन्न अंग है। उनकी रुचि ही प्रयोगों का जन्म और प्रोत्साहन देती है। प्रबुद्ध 'शक अपने युग की स्थिति विशेष अथवा घटना विशेष से प्रभावित होते हैं। यदि उनका सामन पुराने कथानकों का प्रस्तुत किया जायेगा तो वे अनुपात में उनकी रुचि और सहानुभूति नहीं दर्शाये जितनी वे अपने युग की घटना-विशेष के नाट्य रूप की देखकर व्यक्त करेंगे। 'शक सच्च अर्थों में सहृदय सामाजिक दृष्टि और भावना होता है अत उसका पक्ष भी मननीय है।

आधुनिक नाटकों की प्रस्तुती करण के अनुकूल दर्शकों ने भी अपने आपको बालने का प्रयत्न किया है। उन्हें न टक्कर में बैठकर नाटक देखने की भावना थी, किन्तु नवीन नाट्य प्रयोगों ने उन्हें सड़क पर बीराहों पर अथवा मुकड पर खड़ा कर दिया है।¹

आज दर्शकों की प्रतीक्षा नाटकों की एक बड़ी समस्या बनी हुई है। 'गोपा' के इतजार में नाटक 'शको के कारण 6-30 की जगह 7-30 बजे 'माध्यम' नामक सभ्या द्वारा) आरम्भ पाया।²

1 निम्मान (30 मई 1971) पृ 43

— मई पर नाटक 'फ्री स्टाइल' माप्ताहिक हिन्दुस्तान (5 1-1969) पृ 50

2 गोपा के इतजार में साप्ताहिक हिन्दुस्तान 10 दिसम्बर 1970 पृ 57

दर्शकीय प्रतिक्रियाएँ

इन दिनों दशक समीक्षा पत्र का प्रयोग अतिप्रचलित हो रहा है। इस मंचजी में 'पब्लिक ओपीनियन पाल' कहते हैं। यह प्रयोग एक महत्वपूर्ण प्रयोग है। इसका प्रचलन सबसे प्रथम कानपुर में हुआ। वहाँ की संस्था 'दी एम्बेसेडस' (जिसकी स्थापना 1961 में हुई) ने द्वारा 1962 में इस प्रकार का प्रयोग पुस्तकाकार¹ रूप में किया गया। इसमें उन्होंने नाटक के विषय में जाड़े की एक रात² सामाजिकता से उनका विचार व्यक्त करने के लिए एक 'दशक सुभाव प्रपत्र' वितरित किया जिसमें दशक से मांग की गयी थी कि वे नाटक के प्रति अपनी राय, शिष्यागत, सुभाव और मांग प्रकट करें। यह प्रपत्र सुभाव पत्र के साथ-साथ समीक्षा पत्र भी था। इसके अनुसार प्रस्तोता दशकों की रूचि को पहचान कर भयंसा उनके द्वारा भाग-पिन दापो का निवारण कर भविष्य में प्रस्तुतीकरण को ध्येष्ठतर बना सकत हैं। ऐसे प्रयोग भारत के कई स्थानों पर हुए हैं। जोधपुर (राजस्थान), कलकत्ता आदि में भी ऐसे बहुत से प्रयोग हुए हैं।³

कई बार दशकीय प्रतिक्रियाओं को समेट कर निर्देशक भयंसा लेखक उन्हें प्रकाशित करा देते हैं। जैसे चिदियों की एक भालर (से भमत राय) की प्रति-क्रियाओं को लेखक एक नाट्य निर्देशक श्री विजय चौहान ने प्रकाशित करके⁴ समाज के सम्मुख रख दिया है। इस प्रकार के प्रयोग से यह लाभ हो सकता है कि नाटक के लिए जनता जनार्दन का अभिमत प्राप्त हो जाए और उन्हें भी सतीत लाभ हो। आज के रंगकर्मी मात्र समीक्षक की भायता को स्वीकार न कर पूर दशक वग की समीक्षाओं को बहुमत के आधार पर अपनाता चाहते हैं। यह पद्धति पर्याप्त प्रजातांत्रिक है।

वर्तमान नाटकों में वहीं कही पाठ प्रवक्ता (उद्घोषक) द्वारा दशकों को एक परिचित करा दिया जाता है ताकि वे विषय वस्तु को भली भाँति समझ सकें। एवम नाटक स्वयं को दशकीय प्रतिक्रिया से दूर धोवित करता है फिर भी दशकीय समीक्षाओं और प्रतिक्रियाओं के प्रति सचेष्ट सभी निष्ठायी देते हैं।

1 दी एम्बेसेडस पब्लिक रिलेशंस डिपार्टमेंट, कानपुर नगर महापालिका

2 शिल्प व प्रयोग की कछोटी पर नाट्य मला अभयदूत (7 अप्रैल 1971) पृ 6-7 तथा दिनमान (11 अप्रैल 1971) आ विश्वनाथ शर्मा पृ 45

3 धर्मयुग 30 मार्च 1969 पृ 53

आज दो प्रकार की समीक्षा प्रणाली (पुस्तकीय एवं प्रशंसीय) का प्रचलन है। इस युग की समीक्षा प्रणाली का अध्ययन प्रस्तुत करने के लिए हिन्दी रंगमंच के समीक्षकों का विवरण प्रस्तुत करना आवश्यक है, जिससे स्पष्ट हो सके कि समीक्षा प्रक्रिया का क्या नया आयाम है? रंगमंचीय समीक्षा को उभार कर सामने लाने का श्रेय इस युग की पत्र पत्रिकाओं को है जिन्होंने रंगमंच के लिए एक अलग स्तंभ बना रखा है। इनमें धर्मयुग मासिक हिन्दुस्तान नव भारत टाइम्स ब्रिटिश, दत्तवारी पत्रिका (राजस्थान) नटरंग आदि मुख्य हैं। इनके साथ साथ स्थानीय पत्र पत्रिकाओं ने भी इस स्तंभ का आरम्भ किया है। प्रमुख नाट्य समीक्षकों में कुछ उल्लेखनीय नाम और समीक्षकृतियाँ प्रस्तुत हैं (1) सुरेंद्र वर्मा-समीक्षक, अज्ञातक, पछी ऐसे आते हैं (2) एक समाशा अन्धा खासा आँसू।¹

उक्त तथ्यों के आधार पर कहा जा सकता है कि ममसामयिक हिन्दी रंगमंच शिप-प्रयाग स्तर और अपनी विविध कलात्मक उपलब्धियों के कारण महत्वपूर्ण है। हमने परिमाण तथा उत्कृष्टता दोनों दृष्टियों से अथर्व विदेशी विभापी रंगमंचा से सफल स्पर्धा की है और अपनी अनन्त सम्भावनाओं सहित यह अनुदिन प्रगति की ओर उन्मुख दिखाई देता है। वस्तुतः भविष्य इसका वास्तविक निर्णायक होगा।

1 अज्ञातक, पछी से आते हैं और लक नाट्य धर्मयुग (2 मई 1971) पृ 22



हिन्दी रगमच का भविष्य

हिन्दी की रग परम्परा का क्रमिक विकास हम उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध (1868 ई.) से ही दिखायी देता है। इससे पूर्व संस्कृत प्रभावित नाटक पारसीक शिल्प लोक नाट्य आदि परम्पराएँ अवश्य विद्यमान थी, किन्तु हिन्दी रगमच का स्वरूप भारत-दु काल में ही निर्धारित हो सका। इसके पश्चात् यह कला उत्तरोत्तर विकसित होती रही। आज हिन्दी रगमच के पास अपना बहुत कुछ है अस्तु इसे पूर्णतः मौलिक और निजी स्वीकार करना न कोई आपत्ति नहीं उठाई जा सकती। अब यह धारणा प्रायः निमूल्य सिद्ध हो गई है कि हिन्दी का अपना कोई रगमच नहीं है।

हिन्दी रगमच ने भारत-दु काल में अपना जो स्वरूप निर्धारित किया था वह बड़ा प्रातिकारी था और राष्ट्रीय सांस्कृतिक चेतना तथा देशभक्ति से प्रणोदित था। उस समय इसके दो प्रमुख लक्ष्य थे—(1) पारसी रगमच की बढ़ती हुई घुराघारिता (द्रुषित कला) को परिष्कृत करना और (2) शासन के नरसहारी स्वरूप को समाप्त करने के लिए व्यंग्यात्मक प्रहसनो द्वारा सुसुप्त जन जीवन में जागृति का शलनाद करना और भारतीयों को स्वतन्त्रता प्राप्ति के प्रेरित करना। इन द्विद्वैतीय साधना में तत्कालीन निष्ठावान् रगकर्मी कमर कस कर जुट गये। उन्हें अपने काय में तो सिद्धि प्राप्त हुई ही साथ ही अपने रगकर्म द्वारा उन्होंने हिन्दी रगमच की श्रीवृद्धि की।

उत्तर भारत-दु रगकर्मीयों ने पूर्ववर्ती कला तत्वों को ग्रहण करते हुए विदेशी नाट्य कला का आत्मसात किया। इनके प्रयासों प्रयोगों और प्रारूपों का हिन्दी पर पर्याप्त प्रभाव पड़ा। अमशोक्त किन्तु मध्यम (साधन सुविधा विहीन) हिन्दी

रंगमंचों आज भी उन शिक्षा मयतनीय हैं। यद्यपि भारत के अनेक विभागीय रंगमंच जैसे मराठी गुजराती दशना आदि की तुलना में हिंदी मंच अभी उतना सवम्पन्न नहीं है फिर भी अब वह उत्तेजनीय अवस्था है। आज हम इतना गव-पूर्वक कह सकते हैं कि हिंदी का एक अपना रंगमंच है।

हिंदी रंगमंच की सर्वांगीण बनाने के लिए हम कुछ उपाहरणों एवं तत्त्वों की ओर विशेष ध्यान देना है। भरतमुनि ने नाटक की पंचमवेद पाठ्ययंत्र की सजा देकर इस उच्चकुलीन वग के लिए ही सीमित कर दिया था। फलतः समाज का बहुमध्यम निम्नकुलीन वग उसमें वंचित रहा। उस वग ने अपने मनोरंजन के लिए नाटक में लोचकता (नोटकी भाव) गाल छिद्यनो कला भंडैती आदि की प्रत्य-मिकता दी। दूसरी ओर तीना नाटकों ने इसे धार्मिक रूप दे दिया। इस भेद भाव के कारण एक विवट समस्या खड़ी हो गई। उच्चकुलीन एवं अज्ञातवर्गीय वंशक ओर प्रतिभामय्यन्न अभिनय एक दूसरे की समझने की समझने एवं मंचित करने से वंचित हो गए। परिणाम यह हुआ कि दोनों ही बलाएँ पनप नहीं पायीं। भारतेन्दुशाल की मङ्गी जमी रानी प्रमत्तपूर्ण और विद्रुपात्मक प्रस्तुतियाँ की पारसियों ने अपने मंच में आत्मसात कर भारतीय दशकों की आकृष्ट किया और अपना यापार आरंभ कर दिया। उसकी प्रतिनियामक हिंदी रंगमंच का शुद्ध साहित्यिक रूप स्थापित किया गया। किंतु चलचित्र की मस्ती मनोरंजक सामग्री लोकप्रियता के कारण हिंदी रंगमंच जन साधारण को अपने शुद्ध साहित्यिक रूप की ओर नहीं आकृष्ट कर पाया। स्वतन्त्रतापूर्व के हिंदी रंगमंच में स्वरूप निर्धारण का यही अस्तित्व सघप दिखाई देता है। इस कानावधि में नाटक मंच से दूर चला गया और मात्र पाठ्य नाटक बन गया। आधुनिक मंच इन समस्याओं से परिचित है और सघपरत भी। वह अपने शुद्ध साहित्यिक रूप की ओर कला प्रेमी दशकों का लाने में सफल भी हो रहा है। अभा भन ही उन जमूल (एमड) प्रस्तुतीकरणों को भारत का 90 प्रतिशत दशक पम दन कर पाए पर नाट्य प्रयोगों को तो नया दशकव द महत्व देता ही है। हिंदी रंगमंचों की कभी कभी पश्चिम की नकल में अत्याधुनिक प्रयोग कर डालने के फल के लोकप्रिय नहीं होते। भारतीय जनजीवन से कि अभी एवमंडिटी से अपरिचित ह अस्तु भारतीय दशका का एवसुड नाट्य प्रस्तुतीकरणों का पम दन आना भी स्वाभाविक है।

किंतु कुछ एमड प्रयोग ऐसे हैं जो पूर्ण की अवस्था काकी नाटकों में न आकर एवाभिनय परोडियों में आते हैं व जनता की निम्न प्रभावित करते हैं

क्योंकि उनका रूप और शली विविध हास्य के माध्यम से जनता की आनर्निष्ठ करता है। सवध्री मोहनसिंह रवि वर्मा गजेश पवार, डा राजदान व ऐम हो प्रयोग हैं। यहाँ तक कि उद्घापक के द्वारा उनके नाम की उद्घोषणा के साथ ही दर्शकों की तालियों की गड़गड़ाहट से सम्पूर्ण वाष्पीठ गुंज उठता है। परंतु महज हास्य ही सब कुछ नहीं है। एक मंच नाट्य प्रस्तुतियों को समझाने के लिए बहुत प्रयत्न करने की आवश्यकता है। रंगबोध एक गहन साधना है जिसमें प्रयोगों का भूक कला, शैली और अभिव्यक्ति का परीक्षा होती है कि यह कहा तक दर्शकों को समझाने में सफल होता है। क्योंकि आज के रंगकर्मियों को दर्शक रुचि का धीरे-धीरे परिष्कार करना होगा। हिंदी का एक मात्र अग्रणी गहन बहुत कला सचेत है। इसे यदि अपना अंतिम लक्ष्य मानकर चला जाएगा तो हिंदी नाट्य निश्चय ही उत्तरोत्तर विकसित होगा। आज आवश्यक है कि रंगमंच की अधिकाधिक व्यावहारिक रूप दिया जाए। विश्वविद्यालयों के पाठ्यक्रम में निधारित किया जाए, और प्रायोगिक शिक्षा के लिए रंगमंचीय वक्ताप और डिप्लोमा कोर्स चालू किए जाए।

सरकार का घर से पीछे एक नाटक प्रमाण संगीत नाटक अकादमी, जलित कला अकादमी, साहित्य अकादमी जमी सम्पाए खुली हुई हैं जो हिंदी रंगमंच के विकास में एक महत्वपूर्ण भूमिका निभा रही है। सरकार के द्वारा निर्मित भव्य प्रासाद (रवाड गव, रवीशालय, रवीश भवन आदि) हिंदी रंगमंच के विकास की एक महत्वपूर्ण कड़ी है परंतु फिर भी कतब्य शेष है। सरकारी योगदान की वृद्धि की जाए और भारतीय लोकनाट्यों का आधुनिकरण करके एक नागर रूप प्रदान किया जाए। रंगमंचीय प्रशनों के लिए हर प्रकार से प्रतिबद्ध भी समाप्त कर देन चाहिए। कलकत्ता जैसे बड़े शहरों में नाट्य प्रस्तुतियों के लिए क्लेक्टर से राजा लनी पड़ती है। ऐसे कठोर परिस्थितियों को निरस्त किया जाना चाहिए क्योंकि इन औपचारिक प्रणियों के कारण इसकी उत्पत्ति में बड़ा बाधा पड़ती है। मंच की सरकारी व्यवस्था भी अभी दृष्टा में अपरिहार्य है। संगति सांस्कृतिक दलों को बाहर भेजने का जो प्रयास वह भी परिभाजना है। विशेष में प्रतिनिधिमंडल भेजने से पहिल अपने देश में नाट्य मंडन भेजे जान चाहिए।¹ और अनुदान देने की सरकारी योजनाओं में पर्याप्त सुधार किया जाना चाहिए।

1 ताक शली की घर दिनमान (7 मार्च, 1971) पृ 45

2 रंगमंच के लिए 71 सरकारी योजनाएं समग्र (25 सितम्बर 1966, पृ 17) श्री हबीब तनवीर

भाज सिने जगन की दृष्टि भी रगमचीय कलाकारों की ओर बड़ी आकर्षता से बढ़ती प्रतीत हो रही है क्योंकि हिंदी दो रगमच के कलाकार सब ओर ओम शिवपुरी ए के हंगल, धमरीग पुरी मत्पदेव दुन निनेश ठाकुर आदि ने अपनी महज और स्वाभाविक भूमिनामों से जो प्रभाव जमाया है वह बहिर्मात है। इससे हिंदी रगमच और भी प्रतिष्ठित हुआ है। इस प्रकार हिन्दी रगमच ने अपनी विकास यात्रा के कई चरण पूरे कर लिए हैं किंतु अभी इसका मत्तव्य अप्राप्य है। आज आवश्यकता इस बात की है कि हम इस रगमच का जन जीवन के मनोरंजन पान-वधन और उन्बोधन का विषय बनायें। इसके लिए हिन्दी मच का प्रकीर्णामक मध्यम बनना होगा। उस एक ओर हिन्दी सिने सत्तार से दूसरी ओर हिन्दी के परम्परित मत्तही नाट्य मन्त्रों का करना होगा और अंत में हिन्दी की एक न मस्यावित करना होगा। इन वस्तुमक माय वयतिर और मस्यावित अवय भविष्य अवयन समुञ्जन है। उगकी सकनी है पर भविष्य की ता घनत

